

فن اور تقسیم

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📖

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

مرتب
انور کمال حسینی

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔

پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📌

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

فن

اور

مستفید

اردو کے

معتبر ناقدین
کے

بہترین مضامین
کا
ایک انتخاب

سلسلہ مطبوعات خرام نمبر ۱۳۱

ادارہ خرام پبلیکیشنز

حوض قاضی - دہلی ۶

ناشر: تعظیم احمد

مطبع: دتی پرنٹنگ ورکس - دہلی

یونین پرنٹنگ پریس - دہلی

پہلی بار: اکتوبر ۱۹۶۶ء

قیمت: نو روپے صرف

(جملہ حقوق محفوظ ہیں)

فن اور تنقید

مرتب و مؤلف

انور کمال حسینی

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📌

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

مرتب کی دیگر مطبوعات

- انتخاب طلسم ہوشربا ○ انتخاب الف لیل
- ۱۹۶۰ء کی اردو شاعری (انتخاب)
- اردو کی رومانی شاعری کا انتخاب
- انتخاب کلام ریاض خیر آبادی
- انتخاب کلام امیر مینائی
- روح غزل (دلی سے دور جدید کے مشہور شعرا کی بہترین غزلوں کا انتخاب)
- نظمیں (مشہور نظم گو شعرا کی منتخب نظمیں)
- ساتی نامے (بہترین ساتی ناموں کا انتخاب)
- گلہائے سب رنگ (مختلف موضوعات پر اردو کے چیدہ اشعار کا انتخاب)

زیر طبع

- نقد جوش (جوش کی شخصیت اور شاعری کو احاطہ کرتے ہوئے)
- ناقدین کے منتخب مضامین
- محمد حسین آزاد۔ حیات اور فن (شمس العلما مولانا محمد حسین آزاد کی زندگی اور فن پر چیدہ مضامین کا انتخاب)
- میر باقر علی داستان گو (تحقیقی اور تنقیدی مطالعہ)
- اردو ناول آزادی کے بعد (ایک تنقیدی جائزہ)
- اردو شاعری آزادی کے بعد (ایک تنقیدی جائزہ)

تہ تیہ

- مقدمہ ۹
- ادبی تنقید کی ضرورت ۳۳
- شاعری میں شخصیت ۴۴
- لازوال ادب کی تخلیق ۵۹
- مختصر افسانہ ۶۴
- ماسٹر رام چندر ۷۵
- اُردو کی ادبی صلاحیتیں ۱۳۶
- انور کمال حسین
- پروفیسر سید احتشام حسین
صدر شعبہ اُردو، الہ آباد یونیورسٹی - الہ آباد
- پروفیسر آلی احمد سرور
صدر شعبہ اردو، علیگڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ
- مولانا نیاز فتحپوری (مرحوم)
سابق مدیر ماہنامہ نگار
- پروفیسر ڈاکٹر عبد شہید انی (دجاہستین)
صدر شعبہ اردو و فارسی ڈھاکہ یونیورسٹی ڈھاکہ
- پروفیسر ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی
صدر شعبہ اُردو - دلی یونیورسٹی - دلی
- ڈاکٹر سید عبداللہ
سکریٹری مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی لاہور

○ اقبال کا نظریہ فن

۱۴۴ پروفیسر کلیم الدین احمد

سابق پرنسپل و پروفیسر انگریزی پٹنہ کالج، پٹنہ

○ ادب میں جدید نئی ماہیت

۱۶۱ پروفیسر مجنوں گورکھپوری (احمد صدیق)

رہبر شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

○ اردو ادب میں قومی عناصر

۱۷۵ ڈاکٹر سید اعجاز حسین

(سابق صدر شعبہ اردو، الہ آباد یونیورسٹی)

○ غزل کی ماہیت و ہیئت

۱۹۳ فراق گورکھپوری (رگھوپتی سہاسی)

(سابق پروفیسر انگریزی، الہ آباد یونیورسٹی)

بینک روڈ، الہ آباد

○ غزل کا فن

۲۱۲ ڈاکٹر مسعود حسین خاں

صدر شعبہ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی حیدر آباد (دکن)

○ غزل کی آپ بیتی

۲۲۳ ڈاکٹر شوکت سبردار سی

دیر اول، ترقی اردو بورڈ، کراچی

○ شعر کی تعریف

۲۳۳ پروفیسر عبدالقادر سروری

صدر شعبہ اردو، کشمیر یونیورسٹی، سری نگر

○ حسرت کی غزل گوئی

۲۴۱ ممتاز حسین

صدر شعبہ اردو، اسلامیہ کالج،

کراچی یونیورسٹی، کراچی۔

○ غزل کا نیا رنگ ترنم

۲۵۶ پروفیسر ڈاکٹر نورا الحسن ہاشمی
صدر شعبہ اردو، لکھنؤ یونیورسٹی۔ لکھنؤ

○ مکاتیب ہمدی

۲۷۰ اسلوب احمد انصاری
سینئر ریڈر شعبہ انگریزی علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ۔

○ ڈراما فنی نقطہ نظر سے

۲۸۵ ڈاکٹر اختر اورینوی (اختر احمد)
صدر شعبہ اردو، پٹنہ یونیورسٹی۔ پٹنہ

○ اکبر الہ آبادی، ایک غزل گو

۲۹۹ پروفیسر سید وقار عظیم
صدر شعبہ اردو، پنجاب یونیورسٹی۔ لاہور

○ تنقید کیلئے؟

۳۱۳ ڈاکٹر عبادت بریلوی (عبادت یار خاں)
صدر شعبہ اردو، اورینٹل کالج۔ لاہور

○ اقبال کے کلام کا متصوفانہ لب لہجہ

۳۲۳ جگن ناتھ آزاد
پریس انفارمیشن آفیسر

○ جوش اور فراق کا جالیاتی احساں

پی۔ آئی۔ بی۔ حکومت ہند۔ نئی دہلی
۳۴۱ ڈاکٹر گوپی چند نازنگ

○ مولوی عبدالحق کی خاکہ نگاری

ریڈر شعبہ اردو، جامعہ شبینہ، دہلی یونیورسٹی۔ دہلی
۳۵۹ ڈاکٹر خلیق انجم (خلیق احمد خاں)

○ غالب کے خطوں میں طنز و طرافت

صدر شعبہ اردو، کراچی مل کالج۔ دہلی یونیورسٹی۔ دہلی
۳۷۵ ڈاکٹر قمر رئیس (مصاحب علی خاں)

استاد شعبہ اردو، جامعہ شبینہ۔ دہلی یونیورسٹی۔ دہلی

○ داستان سے ناول تک ۳۸۴ ڈاکٹر گیان چند

صدر شعبہ اُردو۔ جموں و کشمیر یونیورسٹی۔ جموں

○ ہندوستان میں ڈرامے کی ابتدا ۳۹۳ ڈاکٹر شارب راولوی (ایم۔ عباس)

استاد شعبہ اُردو۔ دیال سنگھ کالج (ایوننگ)

دہلی یونیورسٹی۔ دہلی

○ اُردو میں طنزیہ اور مزاحیہ ادب ۴۰۴ احمد جمال پاشا

رکن ادارہ "قومی آواز" لکھنؤ

○ گہودان کا تنقیدی مطالعہ ۴۱۹ انور کمال حسینی (سید امان الرحمن)

(غیر ادبی ملازمت)

۲۷۷۳۔ کوچہ چیلان۔ دہلی ۶

پیش خدمت بے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔

پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068

@Stranger

مقدمہ

یہ دنیا کی سب سے بڑی حقیقت ہے کہ انسان سماجی جاندار ہے اور سماج کے بغیر آدمی کا گزر کسی طور ممکن ہی نہیں، سماج میں رہتے ہوئے حقوق و فرائض کا چکر کچھ اس طرح چلتا ہے کہ آدمی اس میں گھبر کر رہ جاتا ہے، ایک شخص کا جو حق ہے وہی دوسرے کا فرض ہے اور دوسرے کا حق پہلے کا فرض ہے۔ آج کے سماج میں ہر قسم کے لوگ ہوتے ہیں مختلف پیشوں سے متعلق، مختلف شعبوں کے ذمہ دار۔ اور اگر ہر آدمی، سماج کا ہر رکن اپنی اپنی ذمہ داری کو پورے خلوص اور ایمان داری سے نہ نبھائے تو سماج یقیناً بے راہ روی کا شکار ہو جائے اور اس کا ڈھانچہ پورے استحکام کے ساتھ شاید ایک دن بھی نہ کھرا رہ سکے۔ زندگی جو خود ایک زبردست حقیقت ہے، اپنے رنگارنگ پہلو رکھتی ہے اور ہر پہلو دوسرے سے زیادہ دلچسپ اور معنی خیز ہے، ادب اور آرٹ بھی زندگی میں خاص اہمیت رکھتے ہیں بلکہ اگر یہ کہا جاتا ہے کہ ادب، آرٹ اور زندگی کا چولی دامن کا ساتھ ہے تو غلط نہیں ہے۔ جب بھی ہم آرٹ کے بارے میں سوچتے اور سنتے ہیں تو بے ساختہ فنون لطیفہ کی یاد آ جاتی ہے، جس کا ایک فن ادب بھی ہے اور جب کبھی فنون لطیفہ کے بارے میں سوچا جاتا ہے تو ادب سرفہرست آ جاتا ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ فنون لطیفہ عمومیت سے اور ادب خصوصیت سے انسانی دماغ کی تعلیم اور تہذیب و تمدن کا ایک لازمی

جز وہیں۔ ادب محض شعرو شاعری یا نثر نگاری کا نام نہیں بلکہ میرے ذاتی خیال میں ہر وہ چیز جسے ذہن تخلیق کرتا ہے ادب کا جزو بن سکتی ہے۔ ادب کو اگر اس کے مکمل معنوں میں استعمال کیا جائے تو انسانی زندگی کا کوئی شعبہ ادب سے معرا نہیں مختصر یہ کہ ذہنی فکر کا نام ہی آرٹ اور ادب ہے۔ اسی لیے ادب کی تمام روایات اپنا مواد عام انسانی جذبات کی کشاکش سے حاصل کرتی ہیں۔

جس طرح ادب اور زندگی کا چولی دامن کا تعلق ہے اسی طرح ادب اور تنقید بھی ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ پروفیسر احتشام حسین کے الفاظ میں ”ادب اور تنقید کا تعلق اتنا گہرا اور ہمہ گیر ہے کہ انھیں بالکل دو الگ الگ خانوں میں تقسیم کرنا درست نہ ہوگا۔ ادب کے تخلیقی عمل ہی میں تنقیدی عمل کی نمود بھی ہو جاتی ہے اور دونوں ایک دوسرے میں پیوست ہو کر ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔“

اس طرح منطقی طور پر زندگی اور تنقید کا براہ راست تعلق ہو گیا اور سچ تو یہ ہے کہ اگر تنقید ہے اس کے لفظی معنی مراد لیے جائیں تو ہر شخص کو ناقد کہا جاسکتا ہے کیونکہ مختلف اشیاء، مواد، عملی پروگرام وغیرہ سے پسند یا ناپسند کا اظہار ہر شخص کرتا ہے اس کے معائب محاسن پر نظر رکھتا ہے اور اپنی اپنی استعداد کے مطابق مختلف اشیاء اور امور کے بارے میں اپنی رائے ظاہر کرتا ہے۔ اپنی سوجھ بوجھ کے مطابق ان کی قدر قیمت کا تعین کرتا ہے۔ اگرچہ اس تعین کو جو کہ بسا اوقات ذاتی تاثرات اور داخلی کیفیات پر مبنی ہوتا ہے معیار نہیں بنایا جاسکتا۔ اس کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ یہی داخلی کیفیات پر مبنی تعین عملی تنقید کی بنیاد ہے اور آرٹ و ادب کی تنقید کا آغاز یہیں سے ہوتا ہے۔

ٹی۔ ایس ایلٹ نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ "جب تک ادب ادب رہے گا اس وقت تک تنقید کے لیے جگہ باقی رہے گی کیونکہ تنقید کی بنیاد بھی اصل میں وہی ہے جو خود ادب کی ہے۔ ہمیں اس بات کو یاد رکھنا چاہیے کہ جب ہم کوئی کتاب پڑھتے ہیں اور اس کے پڑھنے سے ہمارے ذہن میں جو خیالات آتے ہیں اور جن قسم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اس کا اظہار کوئی بری بات نہیں ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ نقاد دراصل غیر معمولی صلاحیتوں کا قاری ہوتا ہے۔ عام قاری اور نقاد قاری میں فرق یہ ہے کہ اس کے پاس اظہار کا ذریعہ بھی ہوتا ہے اور وہ یہ بھی جانتا ہے کہ وہ کس بات کو کیوں پسند کر رہا ہے یعنی اسے اپنے احساس شعور پر اعتماد ہوتا ہے اور یہ تنقیدی شعور اسے عام قاری سے ممتاز کرتا ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور نے کہا ہے کہ "کچھ لوگ اس کے قائل ہیں کہ تخلیق ادب براہ راست زندگی کے شعور کو ظاہر کرتا ہے اور تنقیدی ادب کیونکہ اس تخلیق کی ترجمانی، تحلیل یا تجزیے کا فرض انجام دیتا ہے اسی لیے اس کی برابری نہیں کر سکتا اور تنقید کی طرف سے (ایسی) بدگمانی عام طور سے ان لوگوں کو ہوتی ہے جو ادب کو بہت گہری نظروں سے دیکھنے کے عادی نہیں ہیں۔ شاید اسی لیے آرنلڈ تنقید کے لیے ایک مقدس سنجیدگی HIGH SERIOUSNESS کو ضروری سمجھتا ہے۔ اگرچہ تنقید میں بھی جوش اور جذبہ کی ضرورت ہے مگر بری تنقید محض جوشیلی یا جذباتی ہوتی ہے اچھی تنقید میں جذبے کو ایک نازک، پختہ اور مہذب احساس کا نکھار مل جاتا ہے اسی لیے اچھی تنقید محض تخریبی نہیں ہوتی۔ محض خامیوں اور کوتاہیوں کو نہیں دکھتی وہ بلند یوں کو بھی دکھتی ہے اور تب اندازہ لگاتی ہے۔"

یہ سکہ ہے کہ "اعلیٰ تنقید ہمیشہ اعلیٰ تخلیق سے برآمد ہوتی ہے اور اعلیٰ تخلیقات کا مدار تمام تر اس پر ہے کہ تخلیق کرنے والا کائنات کی عظمت اور فن و زندگی کی اعلیٰ قدروں کا حامل ہے یا نہیں۔ شعر و ادب کا اعلیٰ مقام وہ ہے جہاں نقاد اور فنکار کو ایک دوسرے سے ممتاز کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔"

ادب میں فکر کا استعمال خود اس کی ذات کی بنا پر نہیں بلکہ اس لیے ہوتا ہے کہ وہ تجربہ کو منظم صورت دیتا ہے۔ یعنی خود تجربہ تخلیقی طور پر تحریک یا کربقاری کے ذہن و نفس تک پہنچ جاتا ہے اور یہی تنقیدی شعور ہے جسے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ الفاظ میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ "جب ایک تخلیقی ذہن دوسرے سے بہتر ہوتا ہے تو بہتر ذہن تنقیدی صلاحیت زیادہ رکھتا ہے۔"

شاعری، رقص و موسیقی کی تاریخ ہماری تہذیبی تاریخ سے بھی زیادہ پرانی ہے۔ یہ اتنی ہی پرانی ہے جتنی انسانی ارتقاء کی تاریخ۔ وحشی قبائل میں یہ فنون ہر جگہ ملتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ وہ قبیلے کے تمام افراد کی تخلیق نہیں ہوتے۔ بلکہ چند افراد کی ذہنی کاوش اور جسمانی محنت کے کرشمے ہوتے ہیں لیکن اس کے باوجود وہ تمام قبیلے میں مقبول ہوتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہی آدمی کی تنقیدی صلاحیت ہے جس نے تخلیقات کو دیکھا ان کا جائزہ لیا اور وہ اس کے لیے ذہنی تحریک کا سبب بن گئیں اور کچھ عرصے کے بعد مقبول عام ہو گئیں یعنی جو چیز انفرادی پسند کا مرکز تھی وہ اپنی کسی خاص خوبی کے سبب اجتماعی مقبولیت کا راز بن گئی۔ وہ خوبی کیا ہے؟ وہ چیز کون سی ہے؟ اس کا جواب باسانی دیا جاسکتا ہے۔ وہ دوسری چیز جو سب کا اہم ہے وہ

فنکار کا انداز ہے۔ اپنی چیز کو پیش کرنے کا سلیقہ ہے۔ یہی انداز یا طریقہ ناقد کی توجہ کا مرکز بنتا ہے۔

تنقید کا مقصد فنکار کے خیالات اور افکار کا تجزیہ نہیں بلکہ یہ دیکھنا ہے کہ کوئی مخصوص فنکار کس حد تک اپنی بات دوسروں کو سمجھانے میں کامیاب رہا ہے۔ اگر تنقید انفرادی تاثر تک محدود ہو تو بھی فنکار کی اہمیت کسی طرح کم نہیں ہوتی۔ کیونکہ کم از کم ایک آدمی تو ایسا ضرور ہے جس نے اس تخلیق کو سمجھا اور اس کی عظمت کو پہچانا ہے۔ یہی سبب ہے کہ "تنقید کے لیے فنکار کی نظر اور وجدان کی ضرورت ہے۔ یہ خصوصیات اس میں اس وقت بھی موجود تھیں جب انسان کو اس کا علم بھی نہیں تھا کہ جو باتیں وہ کر رہا ہے وہ تنقید میں لے کر آئے۔" دراصل اپنی بات کو دوسروں کے ذہن میں بٹھا دینا بہت ہمارت کا کام ہے۔ آپ اپنے دوست کو ایک بات سمجھاتے ہیں، بار بار سمجھاتے ہیں مگر اس کی سمجھ میں نہیں آتی۔ پھر ایک اور آدمی آتا ہے وہ بھی آپ کے دوست سے وہی بات کہتا ہے جو آپ عرصہ دراز سے کہتے چلے آ رہے ہیں مگر اس آدمی کے سمجھانے کا یہ اثر ہوتا ہے کہ آپ کا دوست اپنی ضد چھوڑ دیتا ہے اور فوراً وہ بات مان جاتا ہے ایسا کیوں ہوا۔ بات تو وہی تھی جو آپ منوانا چاہتے تھے مگر اس نے آپ کے کہنے سے کیوں نہیں مانی، دوسرے آدمی کے کہنے سے کیوں مانی۔ ہر شخص اس سوال کا جواب یہی دے گا کہ اس نے آدمی کے سمجھانے کا انداز دوسرا تھا، اس کا طریقہ بہت اچھا تھا۔ یقیناً یہی وہ اچھا طریقہ ہے جسے تلاش کرنا ہر ایک ناقد کا بنیادی فرض ہے۔ ادب اور آرٹ کے سلسلے میں اس کی اہمیت بنیادی ہے۔ ناقد کا کام

ہرگز یہ نہیں کہ وہ فنکار کے خیالات سے اپنے ذاتی تعلق یا اپنی بیزاری کا اظہار کرے۔
 ذاتی تعلق یا بیزاری کا اظہار وہ کر سکتا ہے اُس وقت جبکہ وہ ان خیالات کا جائزہ
 لے رہا ہو۔ لیکن تخلیقات کی فنی حیثیت کا جائزہ لیتے وقت فنکار کے ذہنی رجحانات
 کو محض ذاتی پسند کی بنیاد پر ہٹ بنانا تنقید نہیں ہے (تنقید کا کام سمجھنا اور جاننا ہے
 محض خامیوں کا گنونا نہیں اسی لیے تنقید نگار کو ایک تو ایسا انسان ہونا چاہیے کہ
 وہ ذاتی تعلق یا اختلاف سے بلند ہو کر ہر بات کو سمجھ سکے۔ وہ چیز کو دیکھے اور ہر بات
 پر نظر ڈالے۔ کسی چیز اور کسی بات کو چھوڑے نہیں۔ معمولی سے معمولی آواز کو بھی سن سکے۔
 یا ہے وہ آواز اس کو پسند ہو یا نہ ہو۔ وہ سچ ہو یا جھوٹ۔ تلخ ہو یا شیریں۔ اور اس کو
 سمجھنے کے بعد یہ معلوم کر سکے کہ کہنے والے نے کیا دیکھا ہے کیا سوچا سمجھا ہے اور چیزوں
 کے متعلق کیا رائے قائم کی ہے۔ دراصل اسی قسم کی تنقید تخلیقی ادب کا تجزیہ کر سکتی ہے۔ اس کے
 علاوہ تنقید کا کام اس بات کی پڑتال بھی ہے کہ ادب ہمیشہ عالمی اور انسانی ادب ہوتا ہے
 قوموں اور تہذیبوں کی گردہ بندی ادب کے بنیادی تصور کے منافی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ
 ہومر کا رزمیہ آج کے اٹمی دور میں بھی بیش قیمت ادبی سرمائے کی شکل میں موجود ہے۔
 افلاطون کا فلسفہ نزاعی موضوع بنتا رہا ہے مگر مکالمات افلاطون کی ادبی اہمیت آج
 بھی باقی ہے۔ اس لیے تنقید کرتے وقت ہمیں یہ خیال رکھنا ہوگا کہ آیا ہم کسی چیز کی
 فنی حیثیت کا جائزہ لے رہے ہیں یا اس کے تحت پیش کیے گئے کسی خیال کو پرکھ رہے
 ہیں۔ کسی خیال کا تجزیہ بھی ہمیں اسی انداز "والی بات سے کرنا ہوگا یعنی کسی فنکار یا
 مفکر نے جو خیال پیش کیا ہے وہ منطقی طور پر کس حد تک درست ہے۔ اس بنیاد پر ہم کسی
 بھی تخلیق کا جائزہ لے سکتے ہیں۔ یعنی اس ادیب کا انداز کیسا ہے اور یہ کہ اس نے اپنی

تخلیق میں جو خیال پیش کیا ہے وہ اس کے مرکزی خیال کی پوری طرح ترجمانی کرتا ہے یا نہیں۔ اگر ایک طرف کسی تخلیق کا منطقی طور پر درست ہونا ضروری ہے تو دوسری طرف تنقید کو بھی لازمی طور پر منطقی ہونا چاہیے۔ تنقید کا انداز یہ ہرگز نہیں ہونا چاہیے کہ "زید اٹھارویں صدی کا مشہور شاعر تھا مگر اس نے ایٹمی توانائی کا کوئی تذکرہ نہیں کیا ہے حالانکہ ایٹمی توانائی ہمیشہ موجود رہی ہے اس لیے ہم صرف اسی شاعر کو زندگی کا ترجمان سمجھ سکتے ہیں جو موجودہ عالم پر نظر رکھے۔ چونکہ زید کے ہاں ایسی چیزیں موجود نہیں لہذا ثابت ہوا کہ زید عظیم شاعر نہیں ہے۔"

یہ کوئی منطقی استدلال نہیں ہے اور نہ ہم اسے تنقید کہہ سکتے ہیں۔ ہم قدیم شعراء کے ماحول کے مطابق ان کی تخلیق کا جائزہ لے سکتے ہیں آیا وہ اپنے دور کے مطابق صحیح ہیں یا نہیں۔ شاعر کا انداز دل نشیں ہے یا نہیں۔ اگر ہم ہر چیز کو جدید افکار کی کسوٹی پر کسنا شروع کر دیں گے تو اس چیز کی کوئی اہمیت باقی نہیں رہے گی جسے ہم "کلاسیکی" کہتے ہیں۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی کے خیال میں "جدید تنقید اکثر کلام کی شعریت پر نظر نہیں کرتی، اس کے فنی اور جمالی پہلو کو کافی اہمیت نہیں دیتی اور شاعر جو کچھ کرنا چاہتا تھا اس کو نظر انداز کر کے اس چیز کو تلاش کرتی ہے جو نقاد کی رائے میں شاعر کو کرنا چاہیے تھی، اس طرح ہمارے عظیم شعری کا زمانہ بھی بے وقت معلوم ہونے لگتے ہیں۔"

شاید جدید تنقید کی اسی خامی کے سبب ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے یہ کہا ہے۔
 "واقعہ یہ ہے کہ شعر جیسی لطیف چیز جس کی پرورش آغوش وجدان میں ہوتی ہے، منطقی تنقید و تجزیے کی گرانباری کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ جب تک کہ نقد و نظر کرنے والا اپنی فکر کو شعر

کی طرح تخلیقی نہ بنائے، وہ اپنے فرض سے عہدہ برا نہیں ہو سکتا۔ ضروری ہے کہ اس پر بھی کم و بیش اسی قسم کی قلبی واردات گزر چکی ہو جس سے شاعر کو شعر کہتے وقت واسطہ پڑا تھا، ورنہ اس کی تنقید خلوص سے عاری رہے گی جس کے بغیر ادب عالیہ کی تخلیق ممکن نہیں۔ تنقید تخلیقی ہونی چاہیے اس واسطے کہ اس کا مقصد و منتہا ان کیفیات کی باز آفرینی ہے۔ جو شاعر پر گزری تھیں۔ تجزیے میں جب تک تخلیقی عنصر شامل نہ ہو نقد و نظر کا حق ادا نہیں ہو سکتا۔

اسی طرح ہم اس انداز تنقید کو بھی درست نہیں کہہ سکتے جس کے مطابق کسی خاص نظریہ یا ازم کو بنیاد بنا کر یہ مان لیا جاتا ہے کہ جس شخص کے ہاں یہ ازم نہیں ہے وہ رجعت پرست ہے اس کے ہاں فرار ہے وہ بورژوا ہے وغیرہ وغیرہ۔ یہ کوئی تنقید نہیں ہے بلکہ کفر کا فتویٰ ہے، اس کے برعکس جائز تنقید یہ ہے کہ فنکار کے خیالات کا جائزہ لیتے وقت سب سے پہلے یہ دیکھا جائے کہ اس کے ماحول کا تقاضا کیا ہے اور اس کا زمانہ کیا جاتا ہے۔ زمانے کا جو تقاضا ہے وہ کس حد تک صحیح اور میکافیہ ہے اس کے بعد دیکھا جائے کہ متعلقہ فنکار کا خیال اس تقاضے کی ترجمانی کرتا ہے یا نہیں۔ میر، ذوق اور غالب کا زمانہ قصائد کا زمانہ تھا۔ اس دور میں قصیدہ لکھنے والے کو ہم خوشامد کا ملزم قرار نہیں دے سکتے کیونکہ قصیدہ اس دور کا تقاضا تھا۔ اس زمانے میں قصیدہ گوئی کو بحیثیت فن بہت اہمیت حاصل تھی۔ قصیدہ گوئی کے مقابلے ہوتے تھے اب زمانہ بدل گیا ہے، اب قصائد کی کوئی اہمیت نہیں ہے لہذا آج کے دور میں قصیدہ گو شاعر کو ہم اس بنیاد پر تنقید کا ہدف بنا سکتے ہیں کہ اس نے وقت کی رفتار کا ساتھ نہیں دیا اگر

اس کے باوجود اس کی تصدیق گوئی کی فنی خوبیوں کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔ کیونکہ اکثر ہوتا یہ ہے کہ جب تخلیقی قوتیں نیت نئی راہیں اختیار کرتی ہیں تو تنقید کو بادلِ ناخواستہ ان کے پیچھے چلنا ہی پڑتا ہے۔ پھر رفتہ رفتہ یہ نیا راستہ اس کے پیروں کو لگ جاتا ہے۔ اس طرح تنقید نئے خیالات اور نئے حالات کے پہلو بہ پہلو چلتی رہتی ہے۔ یہ الفاظ دیگر زمانے اور ادب کا ساتھ دیتی ہے اور چونکہ ہر ادب اپنی تہذیبی ذمہ داریوں سے پیدا ہوتا ہے اور اس طرح اپنے زمانے کی تہذیب کے بلند ترین مقاصد کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس لیے تنقید کے واسطے کوئی مطلق قسم کا قانون نہ تو بنایا جاسکتا ہے اور نہ بنانا ہی چاہیے کہ تنقید کا خاص فرض کیا ہو؟ اس کا دار و مدار تو حالات و واقعات کی مخصوص کیفیت پر ہے کیونکہ بقول ڈسن "تنقید اپنا مواد زندگی سے حاصل کرتی ہے، اس لیے اپنے رنگ میں وہ بھی تخلیقی ہوتی ہے۔"

پروفیسر رشید احمد صدیقی کا بھی یہی خیال ہے کہ "تنقید نہ یزداں کا فن ہے، نہ اہرن کا وہ انسان کا فن ہے اور انسان کے ادبی کارناموں کے پرکھنے کا فن۔ پرکھنے میں دیانت، دانشمندی اور احترام سے کام لینا چاہیے۔"

اس بحث کا حاصل یہ واضح کرنا ہے کہ :

۱۔ تنقید کی ابتدا اگرچہ داخلی کیفیت سے ہوئی۔ لیکن تنقید ذاتی پسند یا داخلی کیفیت کا نام نہیں، بلکہ تنقید نگار کا کام یہ دیکھنا ہے کہ فنکار کس حد تک اپنی بات کو دوسروں کے دل نشین بنانے میں کامیاب ہو سکا۔

۲۔ پہلی بات کا تجزیہ کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ تنقید نگار فنکار کے خیال اور

پیش کرنے کے انداز کو الگ الگ خانوں میں تقسیم کرے۔ یعنی تنقید نگار کا پہلا کام یہ نہیں ہے کہ وہ خیال کو دیکھے بلکہ اولین کام یہ ہے کہ وہ انداز کا تجزیہ کرے۔

۳۔ فنکار کے خیال سے بحث کرتے ہوئے تنقید نگار کا کام انداز اور استدلال کو دیکھنا ہے یعنی وہ کس حد تک منطقی ہے۔ کسی خیال کو محض اس لیے رد نہیں کیا جاسکتا کہ وہ تنقید نگار کو پسند نہیں یا تنقید نگار کے خیالات سے اس کا تصادم ہوتا ہے۔

۴۔ فنکار کے خیال سے بحث کرتے ہوئے فنکار کے مخصوص ماحول، عہد، معاشرہ اور تہذیبی تقاضوں کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے اگر کوئی فنکار اپنے زمانے کے ساتھ ساتھ نہیں چل سکتا تو اسے رجعت پرست کہا جاسکتا ہے۔ مگر اس کی تخلیق کی فنی حیثیت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

یہ تمام باتیں باہم منسلک ہیں۔ اگرچہ موضوع کی وضاحت کے لیے انھیں الگ الگ پیش کیا گیا ہے مگر وہ سب ایک زمرہ میں آتی ہیں اور دوسرے دہی بنیادی نقطہ ہے کہ تنقید نگار کو اپنے کام کے سلسلے میں پوری طرح غیر جانب دار ہونا چاہیے۔ اور اپنے ذاتی خیال کو عمل تنقید سے دور رکھنا چاہیے۔ جہاں کہیں بھی اس بنیادی نقطے کو نظر انداز کیا گیا ہے وہاں تنقید صحیح معنوں میں تنقید نہ رہ کر محاصمانہ یا مخالفانہ بحث بن گئی ہے۔ بدقسمتی سے اردو تنقید کے میدان میں یہ خامی نمایاں رہی ہے۔ جبکہ ایماندارانہ تنقید کا وجود زندگی کے لیے بہت ہی اہم اور ضروری ہے۔ اگر انسان کو اچھائی برائی امتیاز کرنے کی تمیز نہ ہوگی۔ اگر برائیوں کو اچھائیوں میں تبدیل کرنے کا خیال نہ آئے گا، اگر اس کو اس بات کا علم نہ ہوگا کہ زندگی کن چیزوں کے ذریعہ بہتر زیادہ مکمل اور زیادہ خوشگوار بن جائے گی اور کن چیزوں سے غیر مکمل اور ناخوشگوار اگر اس کا شعور اس پر یہ امر روشن نہ کرے گا کہ کن اصولوں کی شاہراہ پر چل کر زندگی اپنی

منزل سے زیادہ قریب ہو جائے گی اور کن اصولوں پر گامزن ہونے میں اس کو طوالت کا سامنا کرنا پڑے گا تو گویا اس نے زندگی کی اصلیت اور حقیقت کو سمجھا ہی نہیں۔ یہ خصوصیات ہر انسان کے اندر ہونی ضروری ہیں اور اسی کو تنقید کہتے ہیں، اسی کے سہارے وہ زندگی کے تمام اسرار و رموز سے واقفیت حاصل کرتا ہے اور یہ تنقید اس کے ہاتھوں اس وقت تک عمل میں نہیں آ سکتی جب تک کہ وہ زندگی کو پوری طرح سمجھ نہ لے کیونکہ جب تک زندگی کے متعلق اس کو علم نہ ہو گا وہ اس پر رائے ذنی کیسے کر سکتا ہے؟ اس کو کسی خاص راستے پر کس طرح لگا سکتا ہے؟ یہ دونوں لازم و ملزوم ہیں، زندگی کو بغیر پوری طرح سمجھنے کے اس کی تنقید ممکن نہیں اور تنقید کے بغیر زندگی ایک قدم آگے نہیں بڑھ سکتی۔ تنقید کے لغوی معنی 'پرکھنے' یا 'بڑے بھلے کا فرق معلوم کرنے کے ہیں اور اصطلاح میں محاسن و معائب کا صحیح اندازہ کرنا اور اس پر کوئی رائے قائم کرنا تنقید کہلاتا ہے۔ انگریزی میں تنقید کے لیے جو CRITICISM کا لفظ استعمال ہوتا ہے، اس کے اصلی معنی عدل و انصاف کے ہیں۔ اس کے پیش نظر HUDSON نے لکھا ہے کہ 'ادبی نقاد اسے کہتے ہیں جس میں کسی فن پارے کو سمجھنے اور اس پر غور کرنے کی خاص صلاحیت ہوتی ہے۔ اس فن کے ماہر کا کام ہوتا ہے کہ کسی فنی تخلیق کو دیکھے، سمجھے، غور کرے اور اس کی اچھائیوں اور برائیوں کی جانچ کرنے کے بعد اس کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ لگائے، یہ گویا تنقید کے لفظی معنی ہیں لیکن جب ہم تنقیدی ادب ذکر کرتے ہیں تو ہمیں یہ پتہ چلتا ہے کہ عدل، انصاف، رائے دینا یا کسی قسم کا حکم لگانا ہی تنقید نہیں ہے بلکہ وہ تمام ادب تنقید کے تحت شمار کیا جاسکتا ہے جو ادب کی دوسری اصناف کے متعلق لکھا گیا ہو۔'

اس میں کوئی شک نہیں کہ تنقید میں اصولوں کی بڑی اہمیت ہے اگرچہ ان اصولوں پر مکمل طور پر عمل پیرا ہونا اور ان کی تشکیل و تدوین آسان نہیں کیونکہ تنقید کے اصول خود ساختہ نہیں ہو سکتے اسی لیے ذاتی ذوق و پسند اور ذاتی شخصی اختلاف کے موجود ہوتے ہوئے بھی تنقید کے اصول حاوی رہتے ہیں۔ اگرچہ اس کا فیصلہ تو لگے بندھے اصولوں اور ادبی معیاروں سے ہی کیا جاسکتا ہے کہ کوئی تخلیق ادب یا نہیں لیکن چونکہ تنقید کا کام صرف ادب اور غیر ادب کی درجہ بندی نہیں۔ صرف ہیئت یا اظہار و بیان کی خوبیوں اور خامیوں کی نشاندہی نہیں بلکہ ان خیالات کا جائزہ لینا ہوتا ہے جن کے سبب وہ تخلیق عمل میں آئی اور اس مقام پر پہنچ کر تنقید زندگی کی تنقید بن جاتی ہے اور اسی وجہ سے تنقید کو تخلیقی ادب کا درجہ یا گیا ہے۔ ادب اور زندگی کا چولی دامن کا ساتھ ہے، لیکن تنقید ادب کے واسطے سے ہی زندگی سے رشتہ جوڑتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ ایک ناقابل تردید حقیقت ہے کہ تنقید کا بنیادی تعلق ادب سے ہی ہے۔ گو کہ اس میدان میں بھی تنقید تحقیق کے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی، ماحول کے مطالعہ کے بغیر تنقید کا حق ہی ادا نہیں ہو سکتا۔ ڈاکٹر گیان چند کے الفاظ میں "تحقیق حقیقت کی تلاش ہے، تخلیق کی نگہداشت کے لیے تنقید کی جس قدر ضرورت ہے، اسی قدر تحقیق کی۔ کچھ عرصے پہلے تنقید اور تخلیق کو ایک دوسرے سے بے نیاز اور بے تعلق سمجھا جاتا تھا۔ لیکن اب یہ احساس بڑھتا جا رہا ہے کہ دونوں ایک دوسرے کی اعانت کے بغیر ہوا میں ہاتھ پاؤں مارنے کے مترادف رہ جاتے ہیں (کیونکہ) ادب کا مطالعہ ماحول کو پیش نظر رکھ کر ہی کیا جاسکتا ہے۔"

اردو میں تنقید کا آغاز شعراء کے تذکروں سے ہوا۔ بیشتر تذکروں میں شعراء کے

ساتھ انصاف نہیں کیا گیا۔ ذاتی دلچسپی، معاصرانہ چٹمک، جانبدارانہ رویہ ان تذکروں کی خصوصیات ہیں۔ اپنے ممدوح شعراء کی حد سے زیادہ تعریف مخالفین پر گندگی اچھالنے کی کوشش ان تذکروں میں نمایاں ہے۔ بہت کم تذکرے ایسے ہیں جن میں شعراء کے ساتھ انصاف کیا گیا ہے۔ لیکن ان تذکروں میں بھی بعض بعض شعراء کے ساتھ پوری طرح انصاف نہیں کیا گیا۔

علی گڑھ تحریک کے ساتھ باقاعدہ تنقید نگاری کا آغاز ہوا۔ حالی اور شبلی اس دور کی دو ممتاز اور مایہ ناز شخصیتیں ہیں۔ دونوں بزرگ خود بھی شاعر تھے۔ بالخصوص حالی کی شاعرانہ حیثیت سے عوام زیادہ واقف رہے ہیں شبلی شاعر کم مورخ زیادہ تھے۔ تنقید کے میدان میں وہ حالی سے آگے نظر آتے ہیں۔ دونوں بزرگوں میں معاصرانہ چٹمک بھی ملتی ہے مگر اس کے باوجود دونوں بزرگوں نے ایک دوسرے کی اہمیت کا اعتراف کیا ہے۔ تنقید کے میدان میں دونوں کا رویہ بہت حد تک غیر جانبدارانہ رہا ہے۔ جہاں کہیں وہ راستے سے ہٹے ہیں وہاں ان کا قدم بہت محتاط رہا ہے اور تفریط کے لیے کہیں بھی جگہ پیدا نہیں ہوئی ہے محمد حسین آزاد بھی اس دور کے آدمی ہیں مگر ان کے ہاں جانبدارانہ رویہ برسی طرح کھٹکتا ہے۔ بالخصوص اپنے استاد شیخ محمد ابراہیم ذوق کا تذکرہ کرتے ہوئے وہ تنقید و تبصرہ کی تمام حدود کو پار کر کے قصبہ سے کی حد تک پہنچ جاتے ہیں۔ ان کا انداز تحریر بہت دلکش ہے لیکن ان کے ہاں ایک چیز سب سے کم ہے اور وہ ہے تنقید۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد سے اگلے پندرہ برس کا دور انقلابوں کا دور رہا ہے۔ عربیہ میں بین الاقوامی سطح پر زبردست تبدیلیاں ہوئیں ۱۹۱۷ء میں روس میں انقلاب آیا۔ یہ انقلاب اپنی نوعیت کا سب سے پہلا انقلاب تھا جس میں نہ صرف ایک خاص گروہ کو

اقتدار سے محروم کر دیا گیا بلکہ ایک نئے نظام فکر کے تحت ایک نئے معاشرے کی داغ بیل ڈالی گئی
 اس نظام فکر کے تحت جس معاشرے نے جنم لیا اسے اشتراکی سماج کہا جاتا ہے۔ اس کے ابتدائی
 نقوش اتنے دلکش تھے کہ جنگ کی ماری ہوئی دنیا اس کی طرف بہ نظر استعسان دیکھنے لگی جنگ
 عظیم میں جرمنی کو شکست ہو چکی تھی لیکن جنگ اتنی زبردست ہوئی تھی کہ جیتنے والے بھی زخم کی
 تکلیفوں سے کرا رہے تھے۔ ایسے وقت میں روس کی یہ تبدیلی ایسی نہ تھی جسے نظر انداز کر دیا جاتا
 روس کے انقلاب کے ساتھ نہ صرف یورپ میں بلکہ تقریباً ساری دنیا میں جدوجہد کی ایک بدست
 لہر اٹھی۔ نئی نئی سیاسی تحریکوں نے جنم لیا۔ سوچنے کے انداز بدلنے لگے۔ پرانی تحریکیں دم توڑنے لگیں۔
 شعر و ادب اور فکر و فن کے میدان میں اس کا اثر لازمی تھا۔ ادیبوں اور فنکاروں نے آدرش داد
 کو خیر باد کہا اور نئے حالات کی روشنی میں لکھنا شروع کیا۔ ہندوستان کے ادیب بھی اس بدست
 لہر سے متاثر ہوئے۔ انھوں نے محسوس کیا کہ پرانے روایتی انداز اور تخیل پرستی کا دور ختم ہو گیا اور
 اب مانے کا تقاضا ہے کہ حالات کی روش کو محسوس کیا جائے اور اس طرح ایک ایسے ادب کی تخلیق
 ہو جس میں عوامی زندگی کی ترجمانی ہو۔ ہندوستان کے سامنے اس وقت بہت بڑے بڑے مسائل
 تھے۔ سب سے بڑا مسئلہ آزادی کا تھا۔ اس کے بعد غریبی، افلاس، بھوک، قحط، جہالت، تنگ نظری
 تعصب، فرقہ وارانہ منافرت وغیرہ بہت سے مسائل تھے جنہیں حل کرنا بیکسروری تھا اور ان
 کاموں کے لیے یہ ضروری تھا کہ عوام میں ذہنی بیداری پیدا کی جائے۔ ان کے دماغوں سے
 جاہلانہ رسم پرستی اور منافرت کو نکالا جائے۔ انہیں ان کے فوری اور بنیادی مسائل کا احساس
 دلایا جائے۔ ان امور پر غور کرنے کے لیے مختلف زبانوں سے تعلق رکھنے والے ادیب اپریل
 ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں جمع ہوئے۔ منشی پریم چند اس جلسے کے صدر تھے۔ اقبال اور ٹیگور جیسے
 ملک کے ممتاز اہل قلم، مایہ ناز ادباء اور مشاہیر مفکرین نے اس اجتماع کی حمایت کی تھی ٹیگور

نے ترقی پسند مصنفین کے نام اپنے ایک خط میں لکھا تھا:

”عوام سے الگ رہ کر ہم بیگانہ محض رہ جائیں گے، ادیبوں کو انسانوں سے بل جل کر

انھیں پہچانا ہے۔ میری طرح گوشہ نشین رہ کر ان کا کام نہیں چل سکتا۔ میں نے ایک مدت تک

سماج سے الگ رہ کر اپنی ریاضت میں جو غلطی کی ہے اب میں اسے سمجھ گیا ہوں اور یہی وجہ ہے

کہ آج یہ نصیحت کر رہا ہوں۔ میرے شعور کا تقاضا ہے کہ انسانیت اور سماج سے محبت کرنا

چاہیے۔ اگر ادب انسانیت سے ہم آہنگ نہ ہوا تو وہ ناکام و نامراد ہے گا۔ یہ حقیقت میرے

دل میں چراغ حق کی طرح روشن ہے اور کوئی استدلال اسے سمجھا نہیں سکتا۔“

اس اجتماع میں متفقہ طور پر یہ اعلان کیا گیا کہ ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ موجودہ دور

کے تقاضوں کا احساس کریں اور وہ چیریں عوام کے سامنے پیش کریں جن سے ان میں ذہنی

بیداری پیدا ہو۔ اس کانفرنس کے اعلان یہ میں اس بات کو واضح کیا گیا کہ آزادی، بھوک

اور افلاس سے نجات اور قومی اتحاد ملک کے فوری اور بنیادی مسائل ہیں جن کی طرف

ادیبوں کا متوجہ ہونا بہت ضروری ہے۔

سردار جعفری کے الفاظ میں ”آج کا سماجی نظام کچھ اور ہے۔ طبقاتی کشمکش کی

شکلیں مختلف ہیں۔ انسانی مساوات آج زندگی میں حاصل کی جاسکتی ہے، نصف دنیا اشتراکی

نظام کے حلقے میں آچکی ہے، باقی دنیا میں اضطراب آیا ہے۔ ہندوستان کی تمام اہم سیاسی

جماعتیں کانگریس، کمیونسٹ پارٹی اور پرچا سوشلسٹ پارٹی اشتراکیت کو کسی نہ کسی شکل میں

اپنا نصب العین قرار دے چکی ہیں۔ یہ دراصل تسلسل اور جدت روایت اور بغاوت کے

امتزاج کا مسئلہ ہے اور اپنے ماضی کے ادب سے رشتے جوڑنے میں ہمارا رویہ وہی ہونا

چاہیے جو غالب نے اپنے اس شعر میں پیش کیا ہے۔

نہ گویم تازہ دارم شیوہ جادو بیباں را

وے برخوش بنیم اگر جادوئے آناں را

جدید ترقی پسند ادب میں قدیم ادب کا جادو ضرور سرایت کر چکا ہے لیکن اس کا اپنا جادو نیا ہے اور نیا ہونا چاہیے اور ترقی پسند تحریک کا ایک بین الاقوامی رشتہ بھی ہے جو قومی حدود اور جغرافیائی سرحدوں کو توڑ دیتا ہے اور انسانیت کا ایک تصور پیش کرتا ہے۔

اس کا نفرنس کے ساتھ انجمن ترقی پسند مصنفین کا قیام باضابطہ طور پر عمل میں آیا مختلف زبانوں اور مختلف مکاتیب خیال کے لوگ اس انجمن کے اسٹیج پر موجود تھے مگر بعد میں ادب کی افادیت کے سوال پر یہ لوگ متفق نہ ہو سکے۔ افادیت کا مسئلہ نزاع کا سبب بن گیا۔ ان میں وہ لوگ اکثریت میں تھے جو روس کے اشتراکی ادب بڑی حد تک متاثر تھے اور ہندوستانی ادب کو بھی اس راہ پر ڈالنا چاہتے تھے۔ ان کے نزدیک نجات کا راستہ صرف اشتراکیت کا راستہ تھا۔ دوسرا گروہ ان کا مخالف تھا اس گروہ کے چند لوگ آزادی کے ساتھ ہر قسم کی چیز لکھنے کے حامی تھے۔ یہ لوگ ادبی تخلیقات میں جنسیات اور شہوت پرستی کے تذکروں کو بھی جائز سمجھتے تھے اس لیے کہ ان کے خیال میں جنس کا مسئلہ بھی بھوک کے مسئلے کی طرح بنیادی اور اہم تھا۔ کچھ لوگ ایسے بھی تھے جو قدیم اقدار اور اندھی روایات کی بنیاد پر افادی ادب پیدا کرنا چاہتے تھے۔ غرض کہ افادی ادب کے مسئلے نے ادیبوں کو بہت سے گروہوں میں بانٹ دیا۔ چونکہ اکثریت ان ادیبوں کی تھی جو اشتراکی طرز فکر کے مالک تھے اس لیے ان سے اختلاف رکھنے والے ادیب رفتہ رفتہ انجمن سے علیحدہ ہو گئے اور یہ انجمن کچھ ہی عرصے کے بعد صرف اشتراکی ادیبوں کی انجمن

بن کر رہ گئی جس کی سرگرمیاں بڑی حد تک اپنے نظام فکر کی تسلیخ تک محدود تھیں۔ ان لوگوں کا براہ راست مقابلہ ان ادیبوں سے تھا جو یکسر اس نظام فکر کے مخالف تھے۔ اشتراکیت نے ذہنی بیداری کو پیدا کی تھی لیکن اس کے اندر بعض ایسی چیزیں تھیں جن سے بہت سے ایسے لوگ بھی متفق نہ ہو سکتے تھے جو اس تحریک کو بہ حیثیت مجموعی اچھا سمجھتے تھے۔ چنانچہ اس کشمکش میں وہ جذبہ دب کر رہ گیا جس کے تحت انجمن کی داغ بیل ڈالی گئی تھی جس کے تحت تیار کیا گیا منشور بلا لحاظ زبان و ملت تقریباً تمام ہندوستان کے ادیبوں کے لیے قابل قبول تھا۔ یہ کشمکش غالباً اردو ادیبوں کے ہاں سب سے نمایاں تھی۔ انھوں نے اپنے بنیادی مقاصد سے بے پروا ہو کر ایک دوسرے کے خلاف صفت آراء شروع کر دی۔ مخالف گروہ سے تعلق رکھنے والے ادیب کو بے رحمانہ تنقید کا نشانہ بنایا جانے لگا۔ کسی خاص مکتب خیال سے وابستگی یا علیحدگی کو تنقید کا معیار بنالیا گیا۔ روایت پرستی، نعرہ بازی اور سیاسی رجحانات کی تسلیخ ہی تخلیقات کا موضوع بن گئیں اور ان گروہوں سے تعلق رکھنے والے ناقدین کو ان ہی رجحانات کے تحت کام کرنے لگے۔ ان لوگوں سے ہٹ کر ادباء اور ناقدین کا ایک طبقہ ایسا بھی تھا جو ان میں سے کسی گروہ سے کوئی ہمدردی نہ رکھتا تھا مگر ان کی خاصی بڑی تعداد اپنی تحریروں میں کسی نہ کسی حد تک اس کشمکش سے متاثر نظر آتی تھی اور ایسا معلوم ہوتا تھا کہ یہ لوگ غیر جانبداری کے نام پر ایک ایسے رجحان کی پرورش کر رہے تھے جو کسی طرح بھی افادی نہیں تھا۔

مخالفت اور انتشار کا یہ طوفان آزادی کے بعد کم ہو گیا لیکن بالکل ختم نہیں ہوا۔ انتہا پسندی کم ہو گئی ہے مگر انتہا پسند لوگ آج بھی موجود ہیں۔ بیشتر

تنقید نگاروں کے ہاں وہ چیز بہت کم ملتی ہے جسے غیر جانبداری کہا جاتا ہے۔ جو صحیح معنوں میں تنقید کہی جاسکتی ہے، اشتراکی اور اشتراکیت دشمن عناصر کی کشمکش کم ہو جانے کے باوجود اردو تنقید آج بھی دو گروہوں میں تقسیم ہے ایک گروہ سے تعلق رکھنے والے ناقدین کسی ادبی شخصیت پر کچھ لکھتے ہوئے یہ ضرور دیکھ لیتے ہیں کہ وہ ان کے مخصوص مکتب خیال کا ساتھ دیتی ہے یا نہیں۔ ان لوگوں کے نزدیک کسی ادبی تخلیق کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لیے یہی ایک کسوٹی ہے۔ دوسرا گروہ چند قدیم اساتذہ فن یا چند مخصوص روایتی عناصر کو کسوٹی مان کر کسی ادبی تخلیق کو شرف قبولیت عطا کرتا ہے۔ ہر دو گروہ کسی ادبی شخصیت کے ہاں اپنے مطلب کی چیز پالینے کے بعد اس کی خوبیوں کا شمار شروع کر دیتے ہیں۔ اول الذکر گروہ اس کے فکری شعور کے قصیدے گانے لگتا ہے اور موخر الذکر گروہ اپنے ممدوح کا رشتہ قدیم اساتذہ فن کے ساتھ جوڑ دیتا ہے۔ غرض کہ اس قسم کی تخلیقات کسی مخصوص فن پارے یا کسی ادبی شخصیت یا ادبی رجحان پر ایک تحقیقی کاوش سے الگ ہٹ کر ناقد کے مخصوص ذاتی رجحانات کا پربینٹہ بن کر رہ جاتی ہیں۔ یہاں مخصوص موضوع بہت کم دکھائی دیتا ہے اس کے مقابلے میں ناقد کی اپنی شخصیت کو زیادہ سے زیادہ ابھارنے کی کوشش کہیں کہیں زیادہ جلوہ گر نظر آتی ہے۔ بعض ناقدین کے ہاں چند مخصوص اصطلاحات کا استعمال اتنی شدت سے ہوتا ہے کہ ان کے تنقیدی مضامین "فرض کفایہ" یا "وقف برائے رفاہ عام" کی تفسیر بن کر رہ جاتے ہیں۔ ان کا ایک ہی تنقیدی مضمون متعدد ادبی شخصیتوں کے فن پر تنقید کا کام دیتا ہے، بعض دفعہ تو ایسا

معلوم ہوتا ہے کہ تنقید نگار نے صرف ایک مضمون کسی زمانے میں لکھ کر رکھ لیا ہے جو تقریباً ہر موقع پر معمولی سی ترسیم کے بعد کام آجاتا ہے اور یہ ترسیم بھی بسا اوقات شاعر یا شاعر نگار کے نام کی تبدیلی سے آگے نہیں بڑھتی۔ اس کے ساتھ دوسری بیماری ناقدین کی باہمی رقابت ہے کیونکہ بقول *DRYDEN* "نقادوں میں نفرت کا جذبہ بہت شدید ہوتا ہے جس کے باعث وہ اچھائیوں سے بھی پردہ پوشی کر جاتے ہیں۔" اگر ایک ناقد ایک شاعر کو ترجیح دیتا ہے تو اس ناقد کے حریف کا یہ فرض ہو جاتا ہے کہ وہ اس شاعر کو عوام و خواص کی نظروں میں گرانے کی کوشش کرے۔ تنقید کی یہ روش نامبارک بھی ہے اور نقصان دہ بھی۔ اس نے ہماری ادبی تحریک کو ضرورت کے مطابق آگے بڑھنے سے روکا ہے۔ اور بہت سے منفی رجحانات کو جنم دیا ہے۔

اس کے باوجود تنقیدی تحریک سے مستقبل سے مایوس ہونے کی کوئی وجہ نہیں۔ متذکرہ بالا خامیوں کے باوجود تنقیدی تحریک آگے بڑھی ہے اور اس کو آگے بڑھانے والے وہ لوگ ہیں جنہوں نے نہایت خلوص کے ساتھ اور ہر قسم کے منفی رجحانات سے الگ رہ کر اپنے کام کو جاری رکھا ہے۔ ان ناقدین میں ہر مکتب خیال سے تعلق رکھنے والے لوگ موجود ہیں۔ ان میں اشتراکی بھی ہیں اور اشتراکیت کے مخالف بھی۔ اور وہ بھی ہیں جنہیں غیر جانبدار کہا جاسکتا ہے۔ ان میں وہ لوگ بھی ہیں جو ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہیں اور وہ بھی ہیں جو اس تحریک کے مخالف ہیں۔ لیکن یہ سب لوگ تنقید کے معاملے میں سجا طور پر غیر جانبدار کہے جاسکتے ہیں یعنی ان کی تنقید جائز اور تعمیری ہوتی ہے۔

وہ کسی بھی ادبی تخلیق کو اپنے ذاتی اندازِ نظر کی کسوٹی پر پرکھنے کی کوشش نہیں کرتے بلکہ پورے خلوص کے ساتھ ان عناصر کا پتہ لگانے کی کوشش کرتے ہیں جو کسی ادبی تخلیق کو عظیم تخلیق کا درجہ دیتے ہیں۔

پروفیسر احتشام حسین، پروفیسر آل احمد سرور، ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ڈاکٹر سید اعجاز حسین، پروفیسر مجنوں گورکھ پوری، ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر مسعود حسین خاں، پروفیسر کلیم الدین احمد، ممتاز حسین، اختر حسین رائے پوری، ڈاکٹر عبادت بریلوی، عزیز احمد، ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، پروفیسر وقار عظیم، ڈاکٹر اختر اورینٹی غیر ہم انقادین میں ہیں جنہوں نے اردو تنقید کی راہوں پر مشعلیں روشن کر رکھی ہیں اور اردو تنقید کو صحیح راستہ دکھایا ہے۔ ڈاکٹر مولوی عبدالحق مرحوم اس سلسلے میں اپنی ایک منفرد حیثیت رکھتے تھے۔

نئی نسل کے ناقدوں میں ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر گیان چند، عابد علی عابد، ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر گوپی چند نازنگ، خورشید الاسلام، اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی، ڈاکٹر خلیق انجم، جگن ناتھ آزاد، ڈاکٹر قمر رئیس، ممتاز شیریں، نثار احمد فاروقی وغیرہم کے نام خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔

اس موقع پر ایک بات کا اظہار ضروری ہے۔ وہ یہ کہ بعض ارباب اور فن کار ناقدین کے خلوص پر شبہ کرتے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں (ایمرسن کے الفاظ میں) "نقاد وہ شخص ہوتا ہے جس کو شعر گوئی میں ناکامی ہوتی ہے اور اسی ناکامی کے بعد جھنجھلا کر وہ تنقید نگار کا پیشہ اختیار کر لیتا ہے" اسی طرح بائرن کا کہنا ہے کہ "ناممکن بات کی سچائی کا یقین کر لو بجائے اس کے کہ تم شاعر

نقاد پر بھروسہ کر دو۔ اور بودیلیر کے خیال میں "شاعروں کی تنقید ایسی ہوتی ہے جیسے ملزم کا بیان۔" لیکن آل احمد سرور، فراق گورکھ پوری، جگن ناتھ آزاد، خلیل الرحمن اعظمی، ڈاکٹر فخر رئیس وغیرہ کے ہاں ایسی کوئی بات نہیں ہے یہ لوگ شاعر بھی ہیں اور ناقد بھی۔ اور ان کی تنقید اس قدر سلجھی ہوئی اور با مقصد ہوتی ہے کہ وہ نہ تو ملزم کے بیان کی طرح بے ربط ہوتی ہے اور نہ غیر یقینی، نہ اس میں کسی قسم کی جھنجلاہٹ ہوتی ہے اور نہ جانبداری۔ بلکہ ان کی تنقید حقیقت پر مبنی، ایمان دارانہ عملی تنقید ہوتی ہے۔ فراق کو لیجیے، عظیم شاعر بھی ہیں اور بلند مرتبہ نقاد بھی، اگرچہ بہ حیثیت شاعر ان کی عظمت زیادہ ہے لیکن بطور ایک تنقید نگار انھیں ادب میں کسی طور نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

آل احمد سرور شاعر بھی ہیں اور نقاد بھی، گو کہ ان کی شاعری اتنی پر کیفیت نہیں جتنے کہ ان کے تنقیدی مضامین۔ اگر یہ کہا جائے کہ وہ نثر میں شاعری کرتے ہیں تو بیجا نہ ہوگا۔

اور یہ ایک کھلی حقیقت ہے کہ "عام ادب کی طرح تنقید بھی ایک مؤثر آلہ ہے اور پروپیگنڈے کے لئے نظر سے دیگر اہمات کے مقابلے میں زود اثر بھی ہے۔ تنقید اصل تصنیف کو ناظرین کے سامنے پیش ہی نہیں کرتی بلکہ اس پر ایک رائے دیتی ہے اور دوسروں کو متاثر کرنے کی غرض سے رائے دیتی ہے اس لئے تنقید نگار پر یہ بہت بڑی اخلاقی ذمہ داری عائد ہو جاتی ہے کہ وہ ادیب کو صحیح طور سے سمجھنے کی کوشش کرے۔ اس کے طرز تحریر سے اس کی دوسری تصنیفات اور تخلیقات سے بخوبی واقف ہو۔ اس کے ہمعصوروں کے ادب پاروں پر بھی اس کی نظر ہو اور پیش روؤں کے ادب پاروں پر بھی، دنیا کی دوسری زبانوں تک بھی رسائی ہو۔ جس ملک کی تخلیق ہو وہاں کے سماجی اور جمالیاتی عوامل و محرکات کا بھی علم ہو اور فن کی نزاکتوں کا بھی احساس ہو۔ تب ہی تنقید

تقریظ، تعریف، تنقیص کے ظاہری و باطنی عیوب سے بچ پائے گی اور صحیح علمی جائزہ کی حیثیت اختیار کرے گی۔

اور ایسی ہی تنقید تعمیری ادب کی بنیاد ہے۔ اس میں شک نہیں کہ "تعمیری رجحانات ہر عہد میں رہے ہیں، لیکن آج ان کی اہمیت کچھ زیادہ ہو گئی ہے۔ ہندوستان میں انقلاب کے بعد جو دورِ تعمیر شروع ہوا ہے اس کے تقاضوں کا اظہار ادب میں ہی ہونا چاہیے اور ہو رہا ہے (اسی لیے) موجودہ حالات میں تنقید کو ادیب و شاعر کی صحیح رہنمائی کرنا ہے اور عصر حاضر کے ثقافتی اور سماجی مطالبات کو پورا کرنا ہے۔ تعمیری ادب، کوہر تنگ نظری اور عصبیت سے بچنا ہے، وسعت نظر اور آزاد خیالی کے بغیر تعمیر ممکن نہیں ہے۔ تعمیر کا صحیح تصور تب ہی ہو سکتا ہے جب ہم حالات کا جائزہ لیتے وقت کسی حقیقت کو نام قابلِ اعتناء نہ سمجھیں۔ ہر نقص اور ہر حسن کو دیکھیں اور دوسروں ہی پر نہیں بلکہ خود اپنے اوپر تنقید کے لیے ہر وقت آمادہ اور تیار رہیں۔

ہر ادبی عہد کا اپنا ایک مخصوص مزاج ہوتا ہے۔ اس کے اپنے کلیدی الفاظ ہوتے ہیں۔ "فن اور تنقید" اسی خیال کو ذہن میں رکھ کر ترتیب دی گئی ہے۔ اس میں شامل مضامین نہ صرف تنقید نگاری کے بہترین نمونے ہیں بلکہ

وہ تنقید نگاروں کے خاص فکر، شعور اور رجحان کی مکمل طور پر عکاسی کرتے ہیں۔ میں نے اس کتاب میں ان ہی مضامین کو شامل کرنے کی کوشش کی ہے جو تنقید نگاروں کے مخصوص موضوعات سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس طرح یہ کتاب شاہیر ناقدین کے مختلف موضوعات پر بہترین مضامین کا نادر انتخاب بن گئی ہے۔ اس

کے علاوہ میری یہ بھی کوشش تھی کہ موجودہ دور کے جتنے بھی معتبر تنقید نگار ہیں، ان سب کے مضامین اس کتاب میں شامل ہو جائیں لیکن افسوس ہے کہ میں اپنی اس خواہش کی پوری طرح تکمیل نہیں کر سکا ہوں، کیونکہ اس کتاب میں ڈاکٹر یوسف حسین خاں، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، خورشید الاسلام، ڈاکٹر محمد حسن، علی جواد زیدی، نثار احمد فاروقی، ڈاکٹر وزیر آغا وغیرہم کے مضامین شامل نہیں ہیں۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ چند مجبوریوں کے باعث میں ان حضرات تک اپنی گزارش نہیں پہنچا سکا۔ خیر! اگر زندگی بخیر رہی تو "فن اور تنقید" کے دوسرے ایڈیشن میں اس کی کوپرا کرنے کی کوشش کروں گا۔

"فن اور تنقید" کا آخری مضمون "گمراہان کا تنقیدی مطالعہ" ہے جو میں نے اپنے شفیق استاد مشرف احمد صاحب کی رہنمائی میں سمینار کے لیے تیار کیا تھا جبکہ میں دہلی یونیورسٹی میں ایم۔ اے کا طالب علم تھا۔ پریم چند کے مطالعے کے لیے یہ یقیناً ایک کارآمد مضمون ہے۔

"فن اور تنقید" کی اشاعت کا باعث محترم ڈاکٹر خلیق انجم کی تحریک ہے اور اس کی ترتیب و تدوین میں موصوف کے مشورے بدرجہ اتم شامل رہے ہیں۔ میں ممنون ہوں کہ میری گزارش پر فاضل ناقدین نے "فن اور تنقید" میں شمولیت کے لیے اپنے اپنے مضمون کی اشاعت کی اجازت مرحمت فرمائی۔ میں اپنے عزیز ساتھی راشد سہوانی ایم۔ اے کا شکریہ ادا کرنا بھی ضروری سمجھتا ہوں جن سے اس کتاب کی تیاری میں مجھے کافی مدد ملی ہے۔

ادبی تنقید کی ضرورت

شاید یہ بات غیر مفید نہ ہو کہ علمی، عالمانہ تاثراتی یا تشریحاتی تنقید کا ذکر چھیرنے اور ان کے حدود اور مقاصد میں کرنے سے پہلے تنقید کی ضرورت ہی پر غور کر لیا جائے کیونکہ اس کا تعلق محض تنقید کرنے والوں سے نہیں ہے، شاعروں اور ادیبوں سے بھی ہے اور عام پڑھنے والوں سے بھی۔ تنقید نگاروں کا منہ تو یہ کہہ کر قلمی طور پر بند کیا جاسکتا ہے کہ تمہاری ضرورت نہیں ہے لیکن شاعر اور ادیب کی پیاس کیسے بجھائی جاسکتی ہے کہ وہ اپنی تخلیق کے متعلق دوسروں کا رد عمل معلوم کرے اور قاری کی اس خواہش کو کیسے دیا جاسکتا ہے کہ وہ کتابوں اور مصنفین کے انتخاب میں کسی اپنے سے بہتر قاری کا مشورہ حاصل کرے اور ایک بار جب یہ کاروبار معمولی پیمانے پر چل سکے گا تو پھر طلب و رسد کا فطری چکر شروع ہو جائے گا اور شوقین یا پیشہ ور نقاد پیدا ہونے لگیں گے اور پوچھنے والے پھر یہ پوچھیں گے کہ تنقید کی ضرورت ہے یا نہیں۔

ایلیٹ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ تنقید سانس لینے کی طرح ناگزیر ہے اور اس سے پہلے ڈرائیڈن نے یہی بات ذرا بدلے ہوئے الفاظ میں کہی تھی۔ پروفیسر کلیم الدین احمد نے اس قول کو محض ایک غیر معمولی صداقت ہی پر مبنی قرار نہیں دیا ہے بلکہ یہ بھی کہا ہے کہ اس

قول کے مضمرات کو خود ایلیٹ نے اچھی طرح نہیں سمجھا اور اتفاقی یا اضطراری طور پر یہ بات اس کے قلم سے نکل گئی۔ مجھے اس سے بحث نہیں کہ یہ بات درست ہے یا نہیں، اس کے مضمرات وہ ہیں جو ایلیٹ نے بیان کیے یا وہ جو کلیم الدین کے پیش نظر ہیں، مجھے تو اس جملے کا خیال اس سوال پر غور کرتے ہوئے آیا کہ دنیا کو ادبی تنقید کی ضرورت ہے یا نہیں کیونکہ اس سوال نے ادب سے ہر قسم کی دلچسپی لینے والوں کے لیے الجھنیں پیدا کر رکھی ہیں اور بظاہر تنقید کی حیثیت اس لقمہ کی ہو گئی ہے جو نہ کھاتے نہ تلبے نہ اگلتے۔ کیونکہ کسی فن پارے کو دیکھ کر پسندیدگی یا ناپسندیدگی کا اضطراری اور معمولی تاثر آتی اظہار بھی تنقید ہی کے دائرے میں آ جاتا ہے۔

تنقید کی ضرورت ہے یا نہیں اس کے مختصر جواب تو وہی ہو سکتے ہیں جو ہر سوال کے ہوا کرتے ہیں یعنی ہاں بھی اور نہیں بھی کیونکہ یہ جواب متضاد ہوتے ہوئے بھی باہمی طور پر ایک دوسرے کی راہ میں نہیں آتے۔ جسے ضرورت ہے اس کے لیے تنقید ضروری ہے اور جسے نہیں ہے اس کے لیے ضروری نہیں ہے۔ ہر شخص م تو ہاں کے لیے مجبور کیا جاسکتا ہے نہ نہیں کے لیے۔ جو شخص شعر و ادب سے ایک خاص شکل ہی میں لطف اندوز ہونا چاہتا ہے اس پر کوئی تنقید کی نقطہ نظر کیوں لا دیا جائے لیکن جو شخص اپنی آنکھ کی روشنی بڑھانے کے لیے عینک چاہتا ہے اس کو عینک کے استعمال سے روکنا بھی کہاں تک مناسب ہے۔ اس میں تنقید کے لیے جواز اور عدم جواز دونوں کے پہلو نکلتے ہیں۔ بڑا اچھا ہو اگر کسی کی مینائی خراب ہی نہ ہو اور کسی کو عینک کی ضرورت ہی نہ پڑے لیکن شہر میں آنکھوں کی جانچ کرنے والے ڈاکٹر اور عینک ساز نہ ہوں تو شہری زندگی کے لیے یہ کوئی اچھی بات نہ ہوگی۔ پھر ایک گروہ وہ بھی تو ہے جسے اپنی شخصیت اور حسن میں اضافہ کے لیے خوبصورت

عینکیں ضروری معلوم ہوتی ہیں جن سے مینائی نہیں بڑھتی لیکن خارجی طور پر دوسروں کے اور داخلی طور پر اپنے احساس جمال کی تسکین ہوتی ہے۔ ایک شکل اور ہے۔ اگر کسی کو اپنی مینائی کی کمی ہی عزیز ہو یا کسی طرح اس سے کام چل جاتا ہو تو اسے بھی عینک استعمال کرنے پر مجبور نہیں کیا جاسکتا۔ حالانکہ پوری قوم یا معاشرہ کو صحت مندر بنائے رکھنے کے لیے ایسے جبر کو کوئی بڑا ظلم بھی قرار نہیں دیا جاسکتا۔

تمثیل سے ہٹ کر اس کے معنی یہ ہوئے کہ کچھ لوگ کسی خاص ادیب، شاعر یا تخلیق کے متعلق اپنی رائے کی انفرادیت یا صحت کو جانچنے کے لیے دوسروں کی رائے معلوم کرنے کے خواہش مند ہو سکتے ہیں (رائے کے قبول کرنے نہ کرنے کا سوال بعد میں آتا ہے) یہ خواہش خود فن کار کے دل میں پیدا ہوتی رہتی ہے۔ اپنی تحسین سے لے کر دوسروں کی برائی بھلائی سننے کی ہنگامہ سازی تک اس کے بہت سے نفسیاتی اسباب ہو سکتے ہیں۔ اس لیے کسی نہ کسی شکل میں تنقید کا وجود واقعی ناگزیر معلوم ہوتا ہے، یہ ایک سایہ ہی لیکن ادب کے پودے کے ساتھ ہی پیدا ہوتا ہے بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ خود اسی کے اندر سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے وجود کا ایک جز بن کر کیونکہ اپنے شعوری لمحات میں (اور غیر شعوری طور پر لاشعوری لمحات میں) فن کار خود اس قوت سے کام لیتا رہا ہے۔ بہت سی کٹھن منزلوں میں اس نے اس قوت (تنقید اور تمیز) سے مشورہ کیا تھا کبھی اس مشورے پر ٹھیک سے عمل نہ ہو سکا کبھی تخلیقی قوت کے زور نے اس کی پروا نہ کی کہیں فن کار کے مشاہدے نے اپنے اس مشیر کے سامنے غلط تصور ہی پیش کر کے اس سے صلاح چاہی اور غلط مقدمات کی بنا پر غلط نتائج تخلیق کے جز بن گئے۔

صاحب ساز کو لازم ہے کہ غافل نہ رہے

گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سرودش

اس لیے تنقید کے عناصر تخلیق کی سرنوشت میں شامل ہونگے تو اس سے مغر کی صورت
اس بات کا اعلان کر دینے کے سوا اور کیا ہو سکتی ہے کہ تخلیق جیسی کچھ ہے اس کے متعلق کسی
کو چوں و چرا کی گنجائش نہیں ہے لیکن کیا ایسا ہو سکتا ہے اور کیا ایسا ہوا ہے۔ جب خدا
نے آدم کو پیدا کر کے فرشتوں کو سجدے کا حکم دیا تو کیا انھوں نے یہ نہیں کہا کیا تو اپنی اس
عجیب و غریب تخلیق سے مطمئن ہے! کہیں یہ خوں ریزی و فساد کی جڑ تو نہیں بن جائے
گا! آگے جو کچھ ہوا وہ سب کو معلوم ہے اسے دہرانے کی ضرورت نہیں، لیکن فرشتوں نے
جو خالق نہیں تھے، دل و زبان ہی سے ہی، اپنے اظہار رائے کے حق کو استعمال کیا اور
اس لیے استعمال کیا کہ وہ آثار و عواقب پر نظر رکھ کر خدا کی اس تخلیق سے مطمئن نہیں تھے
اسی طرح کسی فن پارے سے مکمل ذہنی یا جذباتی ہم آہنگی حاصل نہ ہونے کی صورت میں
ہر شخص کو یہ حق پیدا ہو جاتا ہے کہ وہ اپنی نا آسودگی کو تاثراتی یا استدلالی جس رنگ میں چاہے
ظاہر کرے اور اس حد تک یہ حق بالکل فطری ہے اسل جھگڑا یہاں سے شروع ہوتا ہے
کہ اس حق کو استعمال کیسے کیا جائے۔ یہ بحث تنقید کی نوعیت، عمل اور مقصد سے متعلق ہے۔
تنقید کی ضرورت پر غور کرنے کے سلسلے میں ایک اہم مسئلہ اور سامنے آتا ہے۔ کیا
ادب فہمی فطری ہے اور کیا ہر پڑھا لکھا آدمی گوشتے، شکبیہ، غاب اور اقبال کو
سمجھ سکتا ہے۔ یہ شعرا اپنے قاری سے کیا امید رکھ سکتے ہیں اور کیوں؟ انھیں صحیح طور
پر سمجھنے اور ان سے لطف اندوز ہونے کے لیے کس قسم کے عمل اور شعور کی ضرورت ہے
را بھی اس بات کو چھوڑیے کہ ان شعرا کی تہذیبی اہمیت یا ان کی تخلیقات کے اندر

پوشیدہ فنی اقدار کو سمجھنے کے لیے کن باتوں سے واقف ہونا ضروری ہے) اگر یہ عام پڑھا لکھا آدمی کسی خاص کوشش کے بغیر غالب کو سمجھ لیتا ہے تو پھر ان کی شاعری کی اتنی تعبیریں کیوں ہوتی ہیں؟ ہر عہد اپنے شعور اور مزاج کے مطابق تشکیلات کے خیالات کی تشریح کیوں کرتا ہے اور یہی نہیں غیر متغیر اور ابدی تسلیم کی جانے والے مقدس صحیفوں کی معنویت کو ہر دور اپنے علم و احساس سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کیوں کرتا ہے؟ کیا یہ ممکن ہے کہ تمام لوگ تخلیق کا وہی مطلب سمجھیں جو اس کے خالق کے ذہن میں تھی؟ (اور اگر تحلیل نفسی کے نقطہ نظر کو تسلیم کر لیا جائے تو اس کی بھی ضرورت نہیں کہ خالق کے ذہن میں شعوری طور پر کوئی مفہوم ہو) وہ لاشعوری کیفیت کے تحت نہ جانے کیا کیا لکھ رہا ہے، سمجھنے والا اگر لاشعوری کے طریق کار سے واقفیت رکھتا ہے تو جو کچھ سمجھ میں آسکے سمجھ لے۔)

اس طرح ادب بھی کسی حیثیت سے بھی فطری نہیں معلوم ہوتی اور اگر اس منزل سے گزرنے کے لیے کسی قسم کی ذہنی تربیت کی ضرورت ہوگی تو اس کا سامان کہاں سے حاصل ہوگا؟ ظاہر ہے کہ یا تو مطالعہ کرنے والے کی تنقیدی صلاحیت وہ صورتیں خود اخذ کرے گی جو اس کے لیے ضروری ہوں گی یا دوسروں کی مدد سے یہ مرحلہ سر ہوگا دونوں حالتوں میں کوئی نہ کوئی ایسی چیز وجود میں آئے گی جسے تنقید یا ایسے ہی کسی لفظ سے موسوم کرنا ہوگا۔ اب ذرا گہری نظر سے دیکھا جائے تو سوال کی شکل نہیں رہ جاتی کہ ادبی تنقید ضروری ہے یا نہیں، بلکہ یہ ہو جاتی ہے کہ کس کو کتنی اور کس نوعیت کے تنقیدی علم اور شعور کی ضرورت ہو۔ جو شخص محض تفریح کے لیے ناول پڑھنا چاہتا ہے اس کے حلق سے یہ آواز ناکتنی بڑی حماقت ہے کہ پلاٹ کیا ہے اس کی ابتداء

ارتقا۔ عروج اور انتہا کس طرح ہو تو قصہ میں جان آتی ہے۔ وحدت زمان و مکان سے کیا مراد ہے۔ کردار نگاری کے کہتے ہیں، کردار کا ارتقا کس طرح ہوتا ہے؟ ... اور اس طرح کی وہ بہت سی باتیں جو ناقدین کے نزدیک ناول کو فنی طور سے سمجھنے کے لیے ضروری ہیں حالانکہ وہ خود ان تمام باتوں پر متفق ہیں لیکن اگر کوئی تاریخی ناولوں کا فنی مطالعہ کر کے ناول نگاری کے کچھ اصول اخذ کرنا یا دنیا کے پانچ بڑے ناول نگاروں کا انتخاب کرنا چاہتا ہے تو اس سے یہ کہنا کہ وہ انتخاب کے لیے اپنے پیش نظر کوئی اصول نہ رکھے، کوئی معیار نہ رکھے اور محض آنکھ بند کر کے چن لے تو یہ اس سے بڑی حماقت ہوگی۔ اس لیے لامحالہ کچھ اچھے بُرے اصول بنیں گے۔ چاہے تمام لوگ ان سے متفق نہ ہوں۔ ان اصولوں کے سلسلہ میں یہ دیکھنا البتہ ضروری ہوتا ہے کہ یہ ناولوں کے گہرے مطالعہ ہی سے وجود میں آئے ہیں یا کہیں باہر سے بنائے گئے ہیں تاکہ ناولوں کو انھیں کے مطابقت کرنا لیا جائے۔ یہی نہیں یہ اصول ہر ناول پر اس کے حدود کو سامنے رکھ کر تطبیق کیے جائیں گے تاکہ ناول نگاری کی تخلیقی آزادی کے ساتھ کسی قسم کی نا انصافی نہ ہو سکے۔

میں نے آج تک کسی شاعر یا ادیب کو اس تنقید کی مخالفت کرتے نہیں دیکھا جس میں اس کی یا اس کی تخلیق کی تعریف و تحسین کی گئی ہو۔ چاہے وہ کتنی ہی سطیح ہو یا کتنی ہی تیرج و ترجیح دلائل کے ساتھ کی گئی ہو، مخالفت اسی کی طرف سے ہوتی ہے جس کی تعریف مبا لغہ کے ساتھ نہیں ہوتی (ان چند انصاف پسندوں کی بات نہیں جن کی بات دوسروں کو ٹھیک سمجھتی ہے) مجھے اس صاف گوئی کے لیے معاف کیا جائے لیکن یہ بات سو فیصد میرے مشاہدے میں آتی رہی ہے، میں یہی دیکھتا رہا ہوں اور برابر یہ سوچتا رہا ہوں کہ

غلطی کہاں اور کس کی ہے؟ کبھی کبھی تو ایسا محسوس ہوا ہے کہ شاید دونوں قسم کے مجبور ہیں
 لکھنے والا اپنی تخلیق کو اچھی اور بے عیب چیز سمجھنے پر اور پڑھنے والا مطالعہ کے بعد اپنی پسند کی
 اور ناپسندیدگی کا اظہار کرنے پر۔ اگر یہ اظہار محض تاثراتی ہوگا جب بھی "سخن گسترانہ" پہلو اور
 "مقام جنبش ابرو" محفل ہی آئیں گے۔ اس لیے تنقید کی نوعیت کا سلسلہ سنجیدگی اختیار کر لیتا
 ہے اور ایسی صورتیں اختیار کرنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ اظہار رائے کی ذمہ داری کم سے
 کم رہے۔ امریکہ اور اس کے اخوتے یورپ اور دوسرے ممالک میں جس قسم کی عملی تنقید کا رواج
 ہوا اس کی حیثیت یہ ہے کہ تاج محل کے ایک دروازے کی جالی پر اس طرح غور و خوض کیا
 جائے کہ تاج محل نظر میں نہ ہو سترھویں صدی کا ہندوستانی فن تعمیر نظر میں نہ ہو شاہجہاں نظر
 میں نہ ہو اور نہ تاج کے معمار۔ رچرڈ سن نے بغیر شاہزادہ کا نام بتائے، بغیر نظم کا عنوان ظاہر
 کیے چند نظمیں کچھ ادب کے طالب علموں کو دے دیں کہ ان کی غیبیوں اور خالیوں اور فنی یا
 نقلی مبالغوں کا تجربہ کریں۔ ایک حد تک یہ تنقید ذہنی شوق میں مدد دے سکتی ہے لیکن اس کا
 تسلی بخش ہونا یا ادبی قدروں کے تعین کے سلسلہ میں حرف آخر ہونا کسی طرح سمجھ میں نہیں آ سکتا۔
 لیجیے یہ تو بحث شروع ہو گئی تنقید کے حدود اور اسالیب کی۔ سوال یہ تھا کہ کس قسم کی تنقید
 ہو؟ کیا کوئی ایسی تنقید ہوتی ہے جسے فن تنقید سے وی پی لینے والے تخلیقی فن کار اور عام قاری
 یکساں طور پر اطمینان بخش پائیں؟ میرا جواب نفی میں ہے۔ اس لیے میں یہ سمجھتا ہوں کہ ہر نقاد
 اپنی ہر تحریر کو ایسی سطح پر نہیں رکھ سکتا اس لیے ہر نقاد ہر قاری اور ہر ادیب مطمئن ہو سکے
 نقاد کو یہ سمجھ کر تو لکھنا چاہیے کہ وہ کسی کو کچھ سکھا رہا ہے، کسی کی رہنمائی کر رہا ہے۔ کسی کو ادبی
 روز و نکات کے سمجھنے میں مدد دے رہا ہے، کسی کے سامنے اپنا سوچا سمجھا نقطہ نظر پیش
 کر رہا ہے۔ لیکن یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ اسے تمام لوگ پڑھیں گے، متفق ہوں گے یا پسند

کریں گے وہی لوگ پڑھیں گے اور وہی اس سے سیکھنے کی کوشش کریں گے جنہیں اس کی ضرورت محسوس ہوگی، جن کی آنکھوں پر وہ عینک ٹھیک اترے گی اور جو اس کے استعمال سے واقف ہوں گے۔ ناقد کے ذہن میں کوئی ایسا تصور ہونا چاہیے جو مثالی طور پر "لاکراہ فی الدین" کے نعرے میں مندرجہ ہے۔ تنقیدی مضامین اور کتابیں پڑھنے والوں کو یہ جاننا چاہیے کہ تنقید نگار کی ہر بات کا نہ تو درست ہونا ضروری ہے اور نہ ماننا ضروری ہے لیکن اس کے مافی الضمیر اندر مطمح نظر کے سمجھنے کی کوشش کو نا ضروری ہے۔ اس طرح تنقید اور تخلیق کی حدیں ایک دوسرے سے قریب آئیں گی اور ان کے درمیان اختلاف کا نہیں اشتراک کا رشتہ قائم ہوگا۔

کبھی کبھی یہ جملے بھی دیکھنے اور سننے میں آجاتے ہیں کہ ایک خاص قسم کی تنقید نے ادب کو خراب کر رکھا ہے یا یہ کہ نقاد موجودہ نسل کی رہنمائی نہیں کر رہے ہیں۔ یہ دونوں باتیں بھی اسی حقیقت کی غماز ہیں کہ ابھن اور شکایت تنقید سے نہیں کسی خاص نوعیت سے ہے حالانکہ وہی تنقید بعض لوگوں کو پسند آتی ہے اور اس کی روشنی میں ایک آدمہ ایلا اور شاعروں نے ادبی معیاروں اور قدروں کا محسوس کرنا بھی سیکھا ہے۔ اس سلسلہ میں میرا مشورہ یہ ہے کہ اگر کسی خاص قسم کی تنقید کسی کے خیال میں ادب کو نقصان پہنچاتی ہے تو اس کا علاج یہ بھی تو ہو سکتا ہے کہ جس کو اس کا اندیشہ ہو وہ اس کی چھوت سے بچنے کے لیے اسے نہ پڑھے یا اگر پڑھے تو اپنے خیالوں کی مضبوطی کی وجہ سے متاثر نہ ہو بلکہ اس کے دلائل اور نتائج کو ناقابل قبول سمجھ کر ٹھکرا دے اور خود ایسی چیزوں کی تخلیق کرتا رہے جو اس کے خیال میں اعلیٰ ہیں اور میں یقین دلاتا ہوں کہ اگر اس کی تخلیق واقعی اعلیٰ ہوئی تو فتح اسی کی ہوگی اور کوئی غلط یا بدیہیتی سے کی ہوئی تنقید اسے کبھی نقصان

نہیں پہنچا سکے گی۔ یہ جدوجہد کچھ دن جاری رہ کر ختم ہو جائے گی اور اعلیٰ ادب اپنی
آفاقی قدروں سمیت زندہ رہ جائے گا اور ممکن ہے وہ تنقید بھی زندہ رہے جو اس اعلیٰ
تخلیق کے پرکھنے میں کامیاب رہی ہے یا مدد دے سکتی ہے۔

یہی رہنمائی کی بات، وہ یوں ہے کہ ادب میں رہنمائی اس طرح نہیں ہو سکتی
جیسے پیغمبر اپنی امت کی پیر اپنے مریدوں کی یا پے سالار اپنے سپاہیوں کی کرتے ہیں۔
اس میں سیاسی رہنماؤں کی جذباتی اور شخصی اپیلی کا سوال بھی نہیں ہے یہ رہنمائی
عیار اور اقدار کی باہم جستجو کی شکل میں ہوگی اور سمجھنے کی کوشش میں ہوگی کہ کیا چیز کس
سے بہتر ہے۔ حکم دینے، لٹکارنے اور انگلی تھام کر اپنے ساتھ چلانے سے نہیں ہوگی
راستوں کو ہموار کر کے، اندھیروں میں چراغ جلا کر ابھی اچھی باتیں کرتے ہوئے اپنے
ساتھ چلنے کی کوشش ہی میں اچھا ادب پیدا ہوگا۔ اعلیٰ فن کار نقاد کو نیچے گرنے سے
بچائے گا اور اعلیٰ تنقید فن کار کو بلند نگاہی اور ریاضت پر اکسائے گی۔ میرے خیال
میں تنقید کے وجود کا یہی جواز ہے۔

شاعری میں شخصیت

کہا جاتا ہے کہ شاعری شخصیت کا آئینہ ہے۔ یہ قول نہایت گمراہ کن ہے جس طرح آئینہ میں کسی شخص کا عکس نظر آ جاتا ہے اس طرح شخصیت کا عکس شاعری میں نظر نہیں آتا نہ شخصیت اتنی سادہ اور واضح ہے اور نہ شاعری اتنی شفاف اور ہموار طرح دکھتی ہے کہ ہمیں شاعر کی شخصیت اس کے کلام میں بجنسہ نظر آئے۔ شخصیت شاعری میں ضرور دکھائی دیتی ہے مگر اس پر شاعری کے مخصوص اظہار اور فن کے تقاضوں کا بڑا ہوتا ہے۔ کسی شاعر کی شخصیت کا مطالعہ اس کے کلام سے کرنے کے لئے ماہر نفسیات ہونا کافی نہیں۔ شاعری کے اسباب سے واقف ہونا بھی ضروری ہے۔ نفسیات کا علم ہمیں شخصیت کی خصوصیات سے آگاہ کرتا ہے۔ اس کی نوعیت بتاتا ہے۔ اس کے سلطان یا جہ کا وہ واقف کرتا ہے، مگر شاعری اس طرح شخصیت کو ظاہر کرتی ہے وہ اس کا اپنا طریقہ ہے۔ یہ ایک طلسمی دنیا ہے جس میں کہیں بہت بیزردی اور کہیں بہت گہری تاریکی ہے۔ یہاں آوازیں حقیقی نہیں ملتی جتنی ہیں۔ ہر آواز شاعر کی نہیں ہے اور کوئی

آواز شاعر کی لئے محدود نہیں ہے۔ شاعر کی آواز میں بہت سی پھلی آوازوں کی گونج ہے۔ بھر شاعری کی کچھ روایات ہیں۔ یہ روایات فکر کی بھی ہیں اور فن کی بھی۔ وہ شاعر بھی جو انفرادیت رکھتے ہیں اور جن کا رنگ صاف پہچانا جاتا ہے۔ فکر و فن کی ترمیم و تفسیح سیکھ کر نیا ترتیب لو سے اپنے آپ کو ممتاز کرتے ہیں۔ اس لئے شاعری میں شخصیت کا مطالعہ خاصہ دلچسپ مفید مگر مشکل کام ہے۔ اس کے لئے سب سے پہلے شاعری کی آوازوں سے مافوس ہونے کی ضرورت ہے۔ شاعری کی فضا سے آشنا ہونا۔ شاعر سے ذہنی ہمدردی پیدا کرنا۔ تحسین (Appreciation) کے ذرائع سے عہدہ بہ عہدہ ہونا شاعری کی اپنی حقیقت اور اس کے اپنے قواعد کو جاننا ضروری اور علمی طریق کار میں بھی لچک دار ذہن پیدا کرنا لازمی ہے۔ نفسیات کے طالب علموں کے سامنے یہ گفتگو اسی وجہ سے کی جا رہی ہے ورنہ ان کے دائرے میں ادب کے طالب علم کی یہ خلعت شاید بے جا سمجھی جائے۔

قرآن کو جب اس کی سٹھویں سالگرہ پر یورپ کے عالموں اور سائنسدانوں نے خراج عقیدت پیش کیا اور اُسے باطن کی دنیا کا ریاچ ٹھہرایا تو اس نے کہا کہ اس سے پہلے یہ کام فاسفیوں اور شاعروں نے کیا ہے۔ اس نے تو صرف اس باطنی دنیا کے قواعد مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ میں جانتا ہوں کہ نفسیات کا علم فرائڈ کے نظریات سے بہت آگے بڑھ چکا ہے۔ مجھے یہ بھی احساس ہے کہ مجرعی طور پر نفسیات شاعر کا گو بہت اچھی نظر سے نہیں دیکھتی اور ردِ عمل کے طور پر ادب کے بہت سے نقاد نفسیات کی عطا کردہ معلومات کو شبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ لیکن اس میں شبہ نہیں کہ شاعر کے ذہن اور تخلیقی عمل کے متعلق نفسیات کی عطا کردہ معلومات سے ادب کا طالب علم

بھی فائدہ اٹھا سکتا ہے اور اٹھا رہا ہے۔ اسی طرح نفسیات کے طالب علموں کیلئے شاعروں اور ادیبوں کے کارناموں میں انسانی فطرت ذہن کی پریچ فضا شعور اور لاشعور کی کشمکش، محرومی، احساس کمتری، اجتماعی صلاحیت، موردنی خصوصیات جنسی تجربوں سماجی اثرات اخلاقی قوانین کی ایک رنگارنگ پیمیدہ اور آبار دنیا جتنی ہے جس کا سرسری مطالعہ خطرناک ہے مگر جس کا گہرا اور سمجھدارانہ مطالعہ نہایت مفید اور دلچسپ ہے۔ اس مطالعہ کے کچھ نقوش یہاں متعین کرنے ہیں۔ لیکن نفسیات کے مروجہ طریقہ کار کے متعلق ایک بات پہلے کہہ دینا ضروری ہے۔

ہمارا سائنسی طریقہ کار طبیعاتی علوم سے لیا گیا ہے۔ یہ تجرباتی ہے اور معروضی ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ طبیعاتی علوم سے ہیں جو علم اور طریقہ کار دیا ہے اسے اجتماعی علوم میں چونکہ افراد اور سماجی رشتے بھی آجاتے ہیں اس لئے اس کے لئے قواعد مدتوں کرنا آسان نہیں۔ نفسیات میں جو انسانی ذہن اور اس کے پیچ در پیچ راستوں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کرتا ہے۔ تجرباتی اور معروضی طریقے کا کسی حد تک مکمل کہا جاسکتا ہے۔ متعلق کی کربوں کا مطالعہ سورج کا احساس کر سکتا ہے یا نہیں۔ یہ پورے طور پر معروضی ہو سکتا ہے یا نہیں۔ چونکہ فرد کے لاشعوری میلانات پر زیادہ توجہ کرتا ہے۔ اس لئے سماجی خیالات جس حد تک شخصیت کی تعمیر پر اثر انداز ہوتے ہیں اس کا پورا ادراک کر سکتا ہے یا نہیں یہ چونکہ حقیقت کا خالص ہے۔ جامد اور مادی فطرہ رکھتا ہے اس لئے ایسی حقیقتوں سے جس کو بھی شبوہ پائے بتاں کی طرح کوئی نام نہیں دیا جاسکتا لیکن جن کی اہمیت پھوٹی ظلم ہے پوری طرح عہدہ برآ ہو سکتا۔ یا نہیں۔ میں اس سلسلہ میں صرف ان سوالوں کی ضرورت کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں۔ ان کا جواب یہاں دینا ضروری نہیں سمجھتا۔

یہاں ایک تاریک کمرے میں ایک سفید بلی کی تلاش ہے۔ جو وہاں موجود ہے۔ پہلے اس بلی یعنی شخصیت کے متعلق چند اشکال ضروری ہیں۔

اوکسفورڈ ڈکشنری میں شخصیت کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے :-
 "وہ صفت یا صفات کا مجموعہ جو ایک شخص کو دوسرے شخص سے ممتاز کرتا ہے۔"
 "مفرد ذاتی یا انفرادی کردار خصوصیات کا ایک نمایاں قسم کا ہو۔"

That Quality or Assemblance of Qualities which makes,

A person what he is, as distinct from other Persons Distinctive Personal or individual Character Especially when of a marked kind.

یہ لفظ سب سے پہلے ۱۷۹۵ء میں استعمال ہوا۔ اگرچہ شخصیتیں اس سے پہلے بھی تھیں شخصیت میں انفرادیت اور کردار اس طرح طے چلے ہیں کہ یہ قریب قریب اس کے مترادف کہے جاسکتے ہیں شخصیت زیادہ تر جسمانی خصوصیت کا نام نہیں بلکہ اس اثر کا نتیجہ ہے جو جسمانی خصوصیات پر ماحول اور تربیت سے پڑتا ہے۔ اس سے بعض لوگوں نے یہ نتیجہ بھی نکالا ہے کہ شخصیت کی تعمیر میں وراثت ہی سبب کچھ ہے مگر ویڈنلین نے "Introduction to modern genetics" میں کہا ہے

کہ جو نسلی خصوصیات منتقل ہوتی ہیں۔ ان میں سب تکمیل کو نہیں پہنچتیں کیونکہ تکمیل کے راستے میں بہت سے ہفٹ خواں ہوتے ہیں یہ ہفٹ خواں گھریلو تربیت سکول کے

ماحول، سماجی اخراجات، علمی و ادبی اقدار کے ہیں شخصیت کا خام مواد تربیت اور ماحول کے اثرات مختلف غالب اختیار کرتا ہے جسمانی کمزوریاں یا بچپن کی محرومیاں شخصیت کے پیلے میں کچی پیدا کرتی ہیں۔ لیکن یہ کچی کسی نہ کسی میدان میں طاقت کا بھی باعث ہو سکتی ہے اور ہوتی ہے۔ مثلاً اس کا اعتراف کیا ہے کہ اس کے بچپن میں باپ کی شراب نوشی اور ماں کی اس کی وجہ سے گھر سے بنیاد رکھنے والی اس میں وابستگی پیدا کی اور چونکہ وہ اپنے ہم چھوڑنے میں سب سے کمزور تھا اس لئے اس نے ان کی ماریٹ سنبھالنے کے لئے نعلی کی تھانی اور اس طرح اپنا ایک رعب قائم کر لیا۔ جوش بچپن میں اپنی طاقت کا مظاہرہ اپنے ساتھ لے کر چلنے چلنے میں کیا کرتے تھے جس نظامی اپنی عمر بڑے کو چیلنج کرنے میں پل گئے۔ مگر انہوں نے ہمت نہیں ہاری۔ انانیت سرشاری اور مردی دونوں سے پیدا ہو سکتی ہے۔ یہ اس کی اچھی مثالیں ہیں۔ نئے کا طاقت کا فلسفہ ایک مریض جسم کا انتقام ہے عظیم بیگ چغتائی کا کھنڈر اور دھول دھپے والی خرافات ایک ذہنی تلافی ہے ہمرسٹ مام کے پیر میں خرابی اس کے لئے زندگی میں ایک انداز خاص حاصل کرنے کا ذریعہ بن جاتی ہے اس لئے جو جسمانی خصوصیات ورثے میں ملی ہیں۔ ان میں ابتدائی تربیت سے ایک خاص رجحان پیدا ہوتا ہے ہو سکتا ہے کہ یہ رجحان شادابی کا احساس پیدا کرے۔ تشنگی کا شادابی کا احساس آگے چل کر معمولی انسان بنا سکتا ہے یا بعد میں تشنگی پیدا کر سکتا ہے۔ کوئی بڑا واقعہ کوئی غیر معمولی شخص کوئی بڑی مذہبی، سماجی یا سیاسی تحریک ذہن کی کایا پلٹ کر سکتی ہے تشنگی کا احساس تناؤ یا کشمکش کا باعث ہو سکتا ہے۔ اس لئے شخصیت کی تعمیر میں جسمانی خصوصیات کے بعد بچپن کی تربیت کا اثر ہے اور اس کے بعد جنسی احساس اور زندگی کا جنسی زندگی یہاں وسیع علمی معنی میں استعمال کی گئی ہے۔ جس میں تجربہ سے لے کر ترقی تک کے سب مراحل شامل ہیں۔ فرد چونکہ

خلا میں نہیں ہوتا۔ اس لئے بچپن سے بڑھاپے تک سماجی رشتے اس مختلف طریقوں سے
 اثر ڈالتے رہتے ہیں۔ اس طرح شخصیت اس مجموعی، انوکھی، ممتاز اور منفرد خاصیت کا نام ہے۔
 جو دراشت اور ماحول کے ایک دوسرے پر پیہم، کبھی مخالف اور کبھی موافق اثرات سے وجود
 میں آتی ہے جسے ایک لیبل یا ایک عنوان دینا آسان نہیں۔ یہ کنوں کے اس پھول کی طرح
 ہے جو دریا کی سطح کو چیر کر اپنا حسین جلوہ دکھاتا ہے مگر جس کی جڑیں کبھی کیچڑ میں اور کبھی
 طوفانوں کے آغوش میں پرورش پاتی ہیں۔ یوں تو ہر شخص کی ایک شخصیت کہی جاسکتی ہے، مگر
 جس طرح ہر کھنے والا صاحب طرز نہیں ہوتا اسی طرح ہر شخص شخصیت نہیں رکھتا۔ شخصیت
 صرف انسانیت کا نام نہیں ہے۔ بلکہ انسانیت کے بانگپن یا وضع خاص کا نام ہے جو سختی و
 سستی اور رنج و راحت میں یکساں جلوہ دکھاتی ہے۔ جو ہوا ر قدم اور تیز جست اور دزمرہ
 کے معمول کی سلامت ردی اور اچانک واقعات کی قیامت خیزی دونوں میں اسی امتیاز
 شان میں ظاہر ہوتی ہے جو ستر پردوں سے چھن کر اپنا حسن دکھاتی ہے یا جو سامنے ہوتے
 ہوئے بھی کہیں اور رہتی ہے فطرت کی اس عجیب و غریب مرکب اجزا کا تجربہ اتنا آسان نہیں جتنا
 سمجھا جاتا ہے۔ کیونکہ دیکھنے والی عینک کو ہم بالکل نظر انداز نہیں کر سکتے اور اس کا رنگ
 تصویر کو بھی رنگین کر سکتا ہے۔ دوسرے وہ ذہنی رد جو سائے رگ و پے میں بجلی کی طرح
 دوڑتی رہتی ہے اور شخصیت میں تب و تاب پیدا کرتی ہے آسانی سے تجربات کے احاطہ
 میں نہیں آتی۔ ہاں شاعری میں وہ چھپ چھپ کر ظاہر ہوتی ہے مختلف کھلیں بدلتی
 ہے اور مختلف تجربات سے دوچار ہوتی ہے۔ مختلف کھلیں کھیلتی ہے کبھی صنم کدے آراستہ
 کرتی ہے، کبھی آئینہ خانے بناتی ہے، کبھی خاک و خون میں لوٹتی ہے، کبھی گلستان سبجاتی
 ہے، کبھی اپنے پر عاشق ہوتی ہے اور اپنی زرگسیت کا مظاہرہ کرتی ہے۔ کبھی پرستش کے

جوش میں اپنے سورج کو ذرّہ بے مقدار فرار دیتی ہے۔ کبھی عالم فطرت میں گم ہو جاتی ہے
اور کبھی اپنے خونِ جگر کے باغ کے سامنے دنیا کے باغ و راع کی طرف نگاہ اٹھا کر بھی نہیں
دکھتی مگر جو اس کا اداسناں ہے وہ یہ کہے بغیر نہیں رہتا۔

بہر رنگ کہ خواہی جا رہی پوش

نی اندازِ قدرتِ رامی شناسم

شخصیت کے جلوے کو شاعری میں چھپانے کے لئے شاعری کی بعض خصوصیات
کو سمجھنا ضروری ہے۔ شاعری تخیل کی موسیقی ہے اور استعارہ اس کی روح ہے تخیل
کی یہ دنیا آسمانی یا فرضی نہیں ہے جتنی سمجھی جاتی ہے۔ یہ ہماری حقیقی دنیا ہی کی توسیع
ہماری خواہشات ہی کی آزاد جنت، ہمارے جذبات ہی کا بے روک اظہار ہے، یہ خوابوں
کی دنیا کی ایک بدنی ہوئی شکل ہے خوابوں میں ہمارے شعور کی ترتیب کو کوئی دخل نہیں۔
دباں صرف لا شعور کا راج ہے تخیل کی دنیا خیالی پلاڈ (Day dream)
سے مشابہ ہے جس میں خیال کی رو کو شعور ہی سمت یا ترتیب ملتی ہے چنانچہ شاعری کی
پرواز میں تخیل بال و پر کا کام کرتا ہے تخیل کی اس دنیا کا نفسیاتی مطالعہ کیا جاسکتا ہے
مگر مشکل یہ ہے کہ ماہرین نفسیات الفاظ کو نہایت معمولی علامات سمجھتے ہیں۔ ان کی رفرٹ
یا اشارت پر غور نہیں کرتے۔ وہ استعارے کے اسرار سے واقف نہیں۔ وہ شاعر کے 'میں'
کو واقعی 'میں' سمجھتے ہیں۔ حالانکہ یہ 'میں' بعض اوقات پوری کائنات پر محیط ہوتا ہے۔
اور کبھی وہ شاعری کو بیاں داتے مان لیتے ہیں۔ حالانکہ شاعر ذاتِ تعاب بیان نہیں
کرتا۔ تاثرات کا اظہار کرتا ہے۔ فوٹو گرافی نہیں کرتا تصویر بناتا ہے، کاریگر نہیں
ہے فن کار ہے۔

ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں شاعری کی تین آوازوں کا ذکر کیا ہے پہلی آواز وہ ہے جس میں شاعر اپنے سے باتیں کر رہا ہے یا کسی خاص آدمی سے نہیں کر رہا ہے دوسری آواز وہ ہے جب شاعر ایک حلقے سے خطاب کر رہا ہے۔ چاہے وہ سلقہ بڑا ہو یا چھوٹا۔ شاعری کی تیسری آواز وہ ہے جب شاعر ڈرامائی کردار دکھاتا ہے جو نظم میں باتیں کر رہا ہے۔ جب وہ سب کچھ کہہ رہا ہے جو خود نہ کہتا بلکہ صرف اسی وقت کہہ سکتا ہے جب ایک فرضی کردار دوسرے فرضی کردار سے مخاطب ہے، شاعر جب اپنے آپ سے باتیں کر رہا ہے تو گویا وہ بے نقاب ہے۔ میں نے گویا یوں کہا کہ اس وقت بھی وہ بالکل بے نقاب نہیں ہے لیکن دوسرے موقعوں کے مقابلے میں زیادہ بے نقاب ہے یہاں اس کی شخصیت کا اظہار زیادہ واضح، براہ راست اور بے محابا ہے جب وہ ایک حلقے سے خطاب کر رہا ہے تو اس کا نام ہے یا تو ایک پیرے یا نقیب، یا باغی یا ہیرو۔ اب اس کی شخصیت پر ایک تو ادبِ محفل کا نقاب ہے دوسرے ابلاغ کی ضروریات کا تیسرا آواز میں مختلف کرداروں کی ترجمانی کے باوجود خالق کی شخصیت، اس کی ہر اس کا نشان ملتا ہے۔ اس لئے ڈرامائی شاعری میں شاعر کی شخصیت، اس کی تخلیقی صلاحیت کی بوجھلونی۔ اس کی قوتِ ایجاد کی رنگارنگی۔ اس کی خلاقی کے جلوہ صدر رنگ میں ظاہر ہوتی ہے۔ شیکسپیر نے ہزاروں کردار پیش کئے ہیں، مگر وہ کردار صرف شیکسپیر ہی پیش کر سکتا تھا۔ اس پر شیکسپیر کی شخصیت کی ہر شے ہے مگر ہر کے نقش پڑھنے کے لئے چشم بننا چاہئے۔ ورنہ ہمارا وہی حشر ہو سکتا ہے جو ان نقادوں کا ہوا جو کہتے تھے کہ شیکسپیر اٹلی ضرور گیا تھا۔ وہ کسان، سپاہی، وکیل یا معلم ضرور رہا ہو گا اور جن کا جواب مشہور ایکڑیس ایلن ٹیری نے یہ کہہ کر دیا تھا کہ اس حساب سے شیکسپیر عورت بھی رہا ہو گا۔

شاعری کی پہلی آواز جس میں شاعر اپنے سے باتیں کرتا ہے براہ راست شاعر کے اپنے جذبات و خیالات کو ظاہر کرتی ہے اور اس لئے اس میں اس کی شخصیت زیادہ بھلکتی ہے۔ ان شاعروں کے یہاں یہ آواز زیادہ ملتی ہے جو دروں بینی کے عادی ہیں یا جن کے یہاں ایک روحانی نہر ملتی ہے جو انہیں سب سے الگ اور زبان و مکان سے بلند کر دیتی ہے۔ ختانی شاعری کا سب سے بڑا درجہ غزل کا خاصہ حصہ اشاریت پرستوں کی بہت سی نظمیں اس ذیل میں آتی ہیں۔ غزل ویسے تو محبوب سے باتیں کرنے کا نام ہے مگر اس میں حدیث حسن سے زیادہ عشق کی حکایت ہے۔ اسی عشق پر روایت اور تہذیب کے پردے مر و جہ افکار کے نقش ہیں مگر شاعر کی شخصیت کے اہم نقوش اس میں اجاگر ہو ہی جاتے ہیں۔ مثلاً میر کی شاعری زیادہ تر شاعری کی پہلی آواز ہے گو ان کی غزلوں میں دوسری آواز کی بے بسی ملتی ہے جہاں وہ مرد جہ افکار و اقدار کی ترجمانی کرتے ہیں یا سماجی اثرات کا عکس پیش کرتے ہیں میر کی شخصیت کو بچا پنا زیادہ مشکل نہیں ہے مگر ان کے ہر بیان کو صحیح مان لینا بھی درست نہ ہوگا۔ مثلاً میر کی ایک مشہور غزل نیچے جس کا مطلع ہے۔

اٹھی ہو گئیں سب تہ بیریں کچھ نہ دوانے کا کام کیا

دیکھا اس بیماری دل نے آخر کام تمام کیا

اس غزل کے کئی شعر ان کی شخصیت کے منظر ہیں اور شاعری کی پہلی آواز کے ذیل میں آتے ہیں۔ مگر اس کا مقطع دراصل شاعری کی دوسری آواز کا ترجمان ہے۔ یہاں میر ایک تہذیبی میلان کی عکاسی کرتے ہیں جس کے پیچھے ایک ساروایت ہے اور جسے وہ قبول کرتے ہیں مگر جوان کی خصوصیت نہیں ہے اور اسی لئے اس کی بنا پر ان کے

متعلق کوئی حکم نہیں لگایا جاسکتا۔

میر کے دین و مذہب کو پوچھتے کیا ہو ان نے تو
تسفتہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

جہاں جہاں شاعری کی پہلی آواز ملتی ہے وہاں ہمیں صرف باب نقاب ملتی ہے اور
وہ نقاب رمز و ایما اور اسالیب فن کی پہچان کی ہے۔ اسے اٹھا کر ہم شاعری شخصیت کا جلوہ
دیکھ سکتے ہیں جہاں دوسری یا تیسری آواز نظر آتی ہے وہاں تقابوں کی کثرت ہمارے کام کو مشکل
بنا دیتی ہے۔ شاعر جب اپنے حلقے سے خطاب کرتا ہے تو وہ حلقے کی زبان میں بات کرتا ہے
تو وہ گویا اپنی سطح سے اتر کر ان کی سطح پر آتا ہے۔ ساری پیامی شاعری اسی ذیل میں آتی ہے۔ اس
لئے اس شاعری میں شخصیت کی خاص پہچان خاصی مشکل ہے۔ ہمارے یہاں شاعری کی تیسری
آواز مرتبے کے ڈرامائی یا غزل کے بعض شعرا میں ملتی ہے۔ جہاں شاعر مختلف کرداروں کو
زبان دیتا ہے یا مختلف کیفیات کا ایک منظر پیش کرتا ہے۔

اُردو شاعری میں مثنوی قصیدہ اور مرثیہ شاعری کی شخصیت کے اظہار کے لئے
زیادہ گنجائش نہیں چھوڑتے۔ بیانیہ شاعری کی ضروریات کے باوجود کہیں کہیں بعض مقامات
پٹھرنے، بعض پہلوؤں پر زور دینا، بعض اوقات یا ترکیبوں کی تکرار شاعر کے میلان کا پتہ دیتی ہے
ہاں اس وادی میں زرخیزی کے باوجود زیادہ سرمایہ ہاتھ نہیں لگتا، مگر غزل جو شاعری کی
تینوں آوازوں سے کام لیتی ہے جو اردو شاعری کے سب سے مقبول صنف ہے شخصیتوں کا ایک
ایسا نگار خانہ چھپاٹے ہوئے ہے جس تک پہنچنا آسان نہیں۔ مگر جس کے جلوے کے بعد
بہت سے جلووں سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔

جو لوگ شاعری کو محض ایک خواب یا فریاد زندگی کی محدود سیوں کی تلافی یا شعور کی شعور

پر فتح یا اعصاب زدگی یا نقاب سمجھتے ہیں۔ وہ کسی شاعر کے کلام سے اپنے مطلب کی باتیں نکال سکتے ہیں۔ مگر بڑے شاعروں کے یہاں ان اثرات کے باوجود شاعری ان چیزوں سے بلند ایک تخلیقی کارنامہ ہے جس میں روزمرہ زندگی کے حقائق کی ایک نئی بصیرت ان کی ایک معنی تزیب اور اس طرح محدود حقائق کی توسیع کے ذریعہ سے زندگی کی توسیع کی ایک کوشش ملتی ہے جو ایک حسن رکھتی ہے اور جو ہمیں کائنات اور انسانیت کے حسن کا ایک احساس دیتی ہے۔ جب تک شاعری کی شخصیت کو شاعری کے اس تصور سے نہیں دیکھا جائے گا، ہمیں اجنا رکھا علم ہوگا، کل کا ادراک ہم نہیں کر سکیں گے۔ نفسیات کے موجودہ پیمانے غلط نہیں ہیں۔ ناکافی ہیں۔ مثلاً نفسیات کے مطالعے کی روست میرا ایک مریض شخصیت کے مالک نظر آتے ہیں جو دیوانگی تک سے دوچار ہو چکی ہے۔ اگر میر کی شخصیت مریض ہوتی اور وہ محض اپنے ہی زخموں سے کھیلنے ہوتے تو ان کی شاعری میں تہذیبی بصیرت سماجی شعور اخلاقی آداب اور ایک درد انسانیت کی وہ آواز نہ ملتی جو اپنے اندر ایک قوتِ شفا رکھتی ہے۔ میر کی طرح سینکڑوں عاشق بھی ہوئے اور دیوانے بھی مگر کسی نے اپنے عشق اور دیوانگی سے اس طرح فکا ایک رنگ محل تیار نہیں کیا۔ کسی نے جذبات اور احساسات کی پرچھاٹیوں کو اس طرح زبان نہیں دی کسی نے اپنی حزمینہ کے میں ایک پورے دور کے درد و کرب کی ٹیسیں نہیں بھریا عاشق میر اور دیوانے میر کی شخصیت اس طرح میر کی ساری شخصیت نہیں ہے۔ میر کی شخصیت کی بھرپور جھلک ہمیں دراصل ان کے کلام میں ملتی ہے اور اصلی میر وہ نہیں ہیں جن کا ذکر تذکرہ میر میں ہے اور جن کی بددماغی کے افسانے بنائے گئے ہیں بلکہ وہ اپنی تمام کمزوری اور طاقت کے ساتھ اپنے حقیقی رنگ میں اپنی شاعری ہی میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ حقیقی معنی میں۔۔۔ اگرچہ ان کی زندگی اور شاعری میں کوئی بڑا تضاد نہیں ہے۔ اور زندگی کی سختیاں گواہ نہیں بدلی ہیں

سکتیں، مگر ان کی شخصیت کو کچھ بجا دیتی ہیں اور شاعری کی آزاد فضا میں وہ زیادہ تابناک اور روشن نظر آتے ہیں۔

میر کی سواد کی شخصیتوں کا فرق ان کی شاعری کے رنگ سے نظر آتا ہے۔ یہ رنگ یا طرز کی پہچان ہمارے نقادوں کی بالغ نظری کا ثبوت ہے۔ جس میں انفرادیت، روایات اور فن کے آداب کے باوجود ظاہر ہو رہی جاتی ہے۔ ایک ماحول میں میر بھی سانس لیتے ہیں اور سواد بھی لیکن دونوں کی جسمانی خصوصیات اور ابتدائی تربیت میں فرق تھا۔ اس لئے دونوں کی شخصیت کے دھارے الگ الگ بہتے ہیں اگر میں شبلی کے الفاظ میں کہہ سکوں تو میر ایک کنواں ہیں اور سواد ایک دریا، ایک کی گہرائی اور دوسرے کی وسعت و جامعیت۔ دونوں کے مزاج کا فرق اور دونوں کی شخصیت کے امتیاز کو واضح کرتے ہیں میر درد مند انسان ہیں سواد کھلنڈے مگر باشعور کھلنڈے۔ ایک کے یہاں زخموں کے چمن ہیں دوسرے کے یہاں زندگی کے پست و بلند کے احساس کے باوجود اس سے محبت اور اس کی نعمتوں کا احساس ملتا ہے جس طرح تیر کے حزنہ اشعار سے میر کو قنوطی ثابت کرنا غلط ہوگا اسی طرح سواد کی تیزی طاری، ان کی چمک دمک اور مہینے ہنسانے سے انہیں جانی کہنا صحیح نہ ہوگا۔ ان کی ہجریات میں اپنے گرد و پیش کی ذہنی و اخلاقی پستی کا جو احساس ہے وہ ان کے دل کے زخموں کا آئینہ دار ہے۔ پھر بھی نمایاں میلانات کی بنا پر دونوں شخصیتیں ہمارے سامنے دو نہایت روشن تصویریں پیش کرتی ہیں۔ فن میں شاندار انفرادیت ہے اور شخصیت کا حسن اپنے سائے بانگیوں اور رعنائی کے ساتھ موجود ہے۔ میر کے چند اشعار اس سلسلے میں ملاحظہ فرمائیے۔

برنگ سبز نورستہ پائمال کیا

فلک نے آہ تیری راہ میں ہم کو پیدا کر

تب گرم سخن کہتے دکا ہوں کہ میں اکثر جوں شمع سر شام سے تا صبح جلا ہوں

درہمی عمال کی ہے سارے مرے دیواں میں

سیر کر تو بھی یہ مجموعہ پریشانی کا !

جگر جو دگر دوں سے خوں ہو گیا مجھے رکھتے رکھتے جنوں ہو گیا

داغ فراق حسرت وصل آرزو سے شوق

میں ساتھ زیر خاک بھی جنگا مرے گیا

استخوان کانپ۔ کانپ چلتے ہیں عشق نے آگ۔ یہ لگائی ہے

دل پر خوں کی ایک گلابی سے

عمر بھر رہے ہم شرابی سے

دل سے میری شکستیں ابھی ہیں سنگ باراں ہے آب گینے پر

ایک سب آگ ایک سب پانی

دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں

ایک محروم چلے میرے ہمیں دنیا سے در نہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کچھ

میرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں

تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

سودا اور انشا کی شخصیت اور شاعری میں ایک مماثلت ہے مگر سودا کی انفرادیت

انشاء کی انفرادیت سے زیادہ بھرپور ہے۔ انشاء میں ہر فرد انفرادیت ملتی ہے جو اپنے

کو دوسروں سے ممتاز کرنے کے لئے ہے جو ایک آن اور ایک ایک پختہ اور پختہ بن جاتی ہے

ادب نے تصنیف کو یہ کہنے پر مجبور کیا تھا کہ ان شاعر سے زیادہ بھانڈا ہے سودا کے

یہاں انفرادیت کا وہ رنگ بھی ملتا ہے جو سماج کے عام رنگ سے بھی اپنے کو الگ رکھتی ہے۔ جو زمانے میں شریک ہو کر بھی اسے کچھ بلندی سے دیکھ سکتی ہے جو اپنی اور دوسروں کی کمزوریوں پر منہس بھی سکتی ہے۔ انشا کے یہاں جو جنسی میلان ہے اس میں ترفع کم ہے حیوانی جذبہ زیادہ ہے سودا کے یہاں یہ ترفع کی خاصی منزلیں طے کر لیتا ہے۔ یہ نیم پختہ جنسی میلان انشا کو وہ سرشاری عطا نہیں کر سکا جو عشق کے آداب سے واقف ہے اس نے ان کی سیما بیت کو بالآخر جنوں کی راہ دکھائی سودا اس خطرے سے بچ نکلے۔ انشا کا ایک شعر ہے ۵

اے حضرت دل تجھ میں ایک لہر تو ہے اس کی

پر تجھ کو نشے میں کچھ سرشار نہیں پاتا

غائب کی شاعری کی عظمت کی بہت سی وجہیں بتائی گئی ہیں مگر دراصل سب

سے بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ پہلو دار اور جامع شخصیت رکھتے ہیں جس میں ایک طرف شدید

پایس دوسری طرف کل سرشاری، ایک طرف اتانیت کے بیشتر مظاہر دوسری طرف

وحدت الوجود کے خیالات جو فلسفہ کے علمبردار ہیں، ایک طرف عشق دوسری طرف اس پر

تنقید سبھی کچھ مل جاتا ہے۔ ان کے یہ اشعار اس سلسلہ میں ہمارے لئے بہت مفید ہیں ۵

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے

بہت نکلے مرے ارماں لیکن پھر بھی کم نکلے

نا کردہ گناہوں کی بھی حسرت کی طے داو

یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

سزا پارہن عشق و ناگزیر الفت مستی عبادت برق کی کرتا ہوں وارفتوں حاصل کا

عشق سے طبیعت نے زیت کا مزا پایا
 درد کی دوا پائی ، درد لا دوا پایا
 تو اور آرائش خم کا کل ! میں اور اندیشہ ہائے دور دراز
 دلوں جہاں دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
 یاں آ پڑی یہ شہر م کہ تکرار کیا کریں
 بندگی میں بھی وہ آزاد و خود ہیں کہ ہم
 آئے پھر آئے در کعبہ اگر روانہ ہوا
 نہیں بہار کو فرصت نہ ہو ، بہار تو ہے طراوت چمن و خوبی ہوا دیکھئے
 ہم موحّد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
 لٹکیں جب مٹ گئیں اجڑائے یاں ہو گئیں
 قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن ہم کو منظور تنکسِ ظرفی منظور نہیں
 دم عیش جز رقص بسل نہ بود بہ اندازہ خواہش دل نہ بود

اچھا ہے سرانگشتِ حنائی کا قصور دل میں نظر آتی تو ہے ایک بوند لہو کی
 ہوں گرمی نشاطِ قصور سے مغرے سچ
 میں عند لبِ گلشنِ ناس آفریدہ ہوں
 کا ہے عجب افتادہ بدیں شیفۂ مارا مومن نہ بود غالب و کافر متواں گفت
 غالب کی شخصیت کا ایک گہرا روشن اور دل آویز نقش ان کے خطوط میں
 بھی ہے جس میں رواداری ، دل نوازی ، خود داری کے ساتھ موقع شناسی ، لطیف مزاج

کی جس دوسروں کے غم میں شریک ہونے اور اپنے پرہیزگاروں کا ملکہ ملتا ہے۔ یہ شخصیت
 باوجود بڑی قابلِ قدر ہونے کے غالباً کی اس ذہنی پرواز اور خواب و حقیقت کی اس
 کشمکش کی آئینہ دار نہیں ہے جو ان کی شاعری کو گنجینہ معانی کا طلسم بنا دیتی ہے۔ ادب
 اور فن بیات دونوں کے طالب علموں کے لیے اسی وجہ سے ان کی شاعری کی عظمت
 زیادہ ہے۔ اسی وجہ سے انکی شاعری دوسروں کی شاعری سے زیادہ وسیع پھرتی ہے
 جن کے یہاں محدود کشمکش اور محدود پرواز ملتی ہے اور جو صاف معانی، علمیت کے
 اظہار اور کاریگری کی شاعری ہے۔

اردو شاعری میں شاعری کی دوسری آواز کے لحاظ سے حالی، اکبر، اقبال، جوش
 کی شخصیتوں کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں۔ مگر ان کا تجزیہ آسان ہے۔ فکر کے ایک میلان
 اور محور نے شخص کو خاصا واضح کر دیا ہے۔ حالی کی شخصیت میں انوکھا پن۔ ان کی نرمی
 اور دلداری اور سماجی خیالات سے آتا ہے۔ ورنہ ان کی شخصیت غالب کی طرح
 تنہ دار نہیں ہے۔ اکبر کے یہاں رندی اور دلچسپ و غلط میں ایک نشہ ہے۔ گہرے
 خیالات نہیں ہیں۔ زندگی کی وہ بصیرت ہے جو بہت سے تجربوں سے پیدا ہوتی ہے
 مگر وہ حکیمانہ نظر نہیں جو سچے مشاہدہ کو مطالعہ بناتی ہے۔ جوش کے شبابیات اور انقلابیات
 دونوں میں رومانیت کیسے بدل بدل کر نمایاں ہوتی ہے۔ جس کی کیسانیت اکتا دینے
 والی ہے۔ ہاں اقبال کے یہاں ہمیں دوسری آواز کے غلبے کے باوجود پہلی اور تیسری
 آوازوں کا احساس بھی ملتا ہے۔ اقبال کی شخصیت میں ملٹن کی طرح PURITAN
 اور نشاطِ ثانیہ کے آزاد انسان کی کشمکش نہیں ہے۔ ان کے یہاں زندگی کے تجربات
 بہت جلد ایک پیمبرانہ رنگ اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ پیمبرانہ رنگ اپنے فلسفیانہ ذوق
 سماجی شعور، اخلاقی ذہن اور مقصدی آہنگ کی وجہ سے بڑا وسیع و جمیل ہے۔ اس کی وجہ
 سے انہیں میں خلوت کا احساس رہتا ہے۔ اس کی وجہ سے شمع محفل کی طرح سب سے جدا

ہو کر سب کا رفیق رہنے کا جذبہ نمایاں ہو جاتا ہے۔ مگر اس میں غالب کی طرح بیچ و خم نہیں ہیں جو برابر ادب اور نفسیات کے طالب علموں کے لئے دلکشی کا باعث رہیں گے۔ اقبال کی شخصیات اپنے کلام میں حل ہو گئی اور کتاب بن گئی۔ غالب کی شخصیت کبھی پوری طرح ان کے شعاریں نہ سما سکی۔ ان کا آجیگہ ہمیشہ تندہی نہ ہا سے پکھلتا رہا، اقبال کی شخصیت کا مطالعہ ان کی شاعری کے ذریعہ سے آسان ہے۔ غالب کا مطالعہ نسبتاً مشکل مگر زیادہ دلچسپ ہے۔ اقبال نے بڑی خوبی سے نشیب و فراز کو ہمارا کر کے ایک یقین حاصل کیا۔ غالب اس یقین کی تلاش میں ساری عمر گرواں رہے اور اس لئے ان کی تلاش ہمارے لئے بھی ایک مستقل دعوت اور شاعری اور شخصیت کے اسرار اور رموز کا ایک ابدی گہوارہ ہے۔

اس گفتگو کا مقصد یہ ہے کہ شاعر کی شخصیت اگرچہ شاعری میں براہ راست نہیں آتی اور فکر و فن کے آداب کی پابندیوں کے ساتھ جلاوہ گرتی ہے، مگر مضامین کی تکرار الفاظ کی تکرار، جزئیات کی تفصیل، ترکیب، استعاروں، تلمیحوں، اشاروں اور کنایوں میں اتنی باتیں اور اتنے رخ ہوتے ہیں کہ ان کا مطالعہ ہمیں ایک سمت اور منزل کی طرف لے جاتا ہے۔ ہاں اس کے لئے شاعری کے مخصوص اسلوب اور طریقہ کار سے آگاہی ضروری ہے ورنہ بیگانگی سے عمل جراحی اس کی لطافتوں کا خون کر سکتا ہے اور پھر مطالعہ کرنے والوں کو پوری اور جیتی جاگتی شخصیت نہیں بلکہ ان کے اجزاء ہاتھ لگتے ہیں۔ یہاں یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ بڑی شاعری صرف شخصیت کا مظہر ہوتی نہیں، غیر شخصی بھی ہوتی ہے۔ کیونکہ اسی وجہ سے اس کی آفاقیت کے جوہر کھلتے ہیں۔ ہاں غیر شخصی عناصر میں شخصی رنگ اور شخصی عناصر میں عمومی اثرات کی دھوپ چھاؤں سے ہی شاعری کی جنت عبارت ہے۔

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔

پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📖

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

مولانا نیاز فتحپوری

لازوال ادب کی تخلیق

”ادب کے نئے تقاضے“ اس عنوان سے غالباً مقصود زمانے کے نئے تقاضے ہیں
کیوں کہ ادب کا کوئی تقاضا نہیں ہوتا۔ تقاضا ہوا کرتا ہے زمانے کا، ماحول کا، جو بہ لحاظ
ضرورت ہماری زندگی، ہماری تہذیب، ہمارے رجحانات، ہماری ذہنیت اور اس کے
ساتھ ہمارے لڑکچہ کو مختلف سانچوں میں ڈھالتا رہتا ہے۔

پھر اگر ”نئے تقاضے“ سے وہ تمام باتیں مراد ہیں جو مجموعی طور پر ہماری ہسیت اجتماعی،
ہمارے نظام معاشرہ، ہمارے کلچر، ہماری اخلاقی زندگی اور مادی ترقی پر اثر انداز ہوتی
ہیں تو اس صورت میں ”ادب و ادبیات“ کا مفہوم اور اس کا دائرہ عمل بہت وسیع ہو جائے گا
اور اس میں تمام ان علوم و فنون کو بھی جگہ دینی پڑے گی۔ جو عمرانیات، اخلاقیات، جمالیات
اور تربیت فکر و ذہن سے تعلق رکھتے ہیں۔ لیکن اگر ادب سے مراد محض ادب لطیف یا
شعر و شاعری ہو تو پھر گفتگو بہت محدود ہو جائے گی۔ کیونکہ جس حد تک زبان و بیان یا
فنی محاسن کا تعلق ہے اس میں ہم نہ علوم حکمیہ کا ذکر کر سکتے ہیں اور نہ علوم اخلاقی کا۔

بہر حال اس سلسلے میں سب سے پہلا سوال ہمارے سامنے ادب کی ”مقصودیت“
کا آنا ہے۔ یعنی اگر ادب و ادبیات کا وہی وسیع مفہوم قرار دیا جائے جو انسان کی اخلاقی
و عمرانی زندگی کے تمام پہلوؤں پر حاوی ہے۔ تو بے شک زمانے کے تقاضے سے ہم

اسے متعلق کر سکتے ہیں اور اس سلسلے میں "لازوال ادبی تخلیق" کی مثالیں بھی کافی مل سکتی ہیں لیکن اگر اس سے مراد صرف ادب لطیف یا شعر و شاعری ہو تو پھر زمانے کے تقاضے کا سوال بھی باقی نہیں رہتا۔ چہ جائیکہ اس حیثیت سے کسی غیر فانی پارہ ادب کی تخلیق کیونکہ ایک آرٹسٹ زمانہ کے تقاضوں کو نہیں دیکھتا اور وہ اسی وقت کوئی لازوال تخلیق کر سکتا ہے۔ جب مصالح زندگی کے تقاضوں سے خالی الذہن ہو کر وہ محض اپنے ذہن، اور اپنے فطری میلان کے تقاضے کو پورا کرے۔

آرٹ۔ بڑی خود سر، بڑی سرکش، بڑی خود پرست چیز ہے۔ اور وہی آرٹسٹ بہترین آرٹسٹ ہو سکتا ہے جس میں سب سے زیادہ انانیت یا (EGO) پایا جائے۔ ایک آرٹسٹ اپنے انفرادی و طبعی تقاضے کے سوا زمانہ کیا، خدا کے تقاضے کی بھی پروا نہیں کرتا۔ اور اسے بڑی سی بات کہنے کا بھی اتنا ہی حق حاصل ہے جتنا ایک معلم اخلاق کو اچھی بات کہنے کا۔ وہ تمام مصالح دنیوی سے بے نیاز ہے۔ اس کی دنیا میں تقاضا کوئی چیز نہیں اس کے یہاں اصل چیز محض جمالیات ہے اور اس ذوق کی تسکین کے لئے وہ سب کچھ کرتا ہے۔ خواہ کوئی پسند کرے یا نہ کرے، دنیا کو اس کی ضرورت ہو یا نہ ہو۔ یہاں تک کہ وہ حیوانیت کو بھی ایک (CREED) بنا دینے میں تامل نہیں کرتا۔

قدیم اسپارٹا میں کمزور اولاد اور بڑھے باپ کو ہلاک کر دینا بڑا مستحسن امر سمجھا جاتا تھا اسی طرح قدیم ایران و فیینیقیہ میں بچوں کو خوشی خوشی قربان گاہ پر چڑھا دیا جاتا تھا۔ لیکن شاید یہ کہ لوگوں کو معلوم ہو گا کہ ان مکروہ و معیوب رسموں کی بنیاد سب سے پہلے وہاں کے شاعروں ہی نے ڈالی تھی۔ اور بہترین پارہ ادب وہی سمجھا جاتا تھا جو ان و حیانہ جذبات کے ابھارنے میں بہت زیادہ معاون ثابت ہو۔

یونان کے دور صنم پرستی کے بہترین پارہائے ادب وہی ہیں جو جیو پرونس، اڈونس وغیرہ کی حیات معاشقہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ حالانکہ اخلاقی نقطہ نظر سے وہ حدود شرمناک ہیں۔ عریانی غیر سنجیدہ بات ہے۔ لیکن ونس کے عریان مجسمے آج بھی گھروں کی قیمت ہیں۔ شاعر بھی آرٹسٹ ہے اس لئے جب تک خود اس کی روح کا کوئی جزو شعر میں شامل نہ ہو وہ غیر فانی شعر پیش نہیں کر سکتا اور یہ ضروری نہیں کہ اس کی روح زندگی کے ہر عملی نظام کی ہم آہنگ ہو۔ تخیل و عمل دونوں میں ایک قسم کا عناد پایا جاتا ہے۔ صنم کا نفسیاتی رجحان اس کا اپنا ذاتی و انفرادی رجحان ہوا کرتا ہے۔ اور اس کو کبھی ہم مجبور نہیں کر سکتے کہ وہ اپنے آرٹ میں زمانہ کے اقتضایا مصالح دنیوی کا بھی لحاظ رکھے یا خود وہ اصول اخلاق کا پابند ہو۔

کسی شخص نے کارلائل سے تعجب کے ساتھ پوچھا کہ ”گیٹے جرمنی کا بہت بڑا شاعر تھا، لیکن اس کی اخلاقی حالت مشتبہ تھی یہ کیا بات ہے۔“ کارلائل نے جواب دیا ”یہ اعتراض بالکل ایسا ہی ہے جیسے تم آفتاب سے یہ شکایت کرو کہ وہ تمہارے پائے کا تباہ کیوں نہیں سلگاتا۔“

بہر حال ہم کسی شاعر یا آرٹسٹ سے کوئی اخلاقی مطالبہ نہیں کر سکتے۔ اگر اس کی اخلاقی حالت اچھی نہیں ہے تو ہم اس سے نہیں کہہ سکتے کہ تم اچھے شاعر ہو تو اچھے انسان بھی بنو کیونکہ وہ اس کے جواب میں کہہ سکتا ہے کہ تم اچھے انسان ہو تو اچھے شاعر بھی بنو۔ حالانکہ اچھا انسان بننا تو ایک حد تک ہمارے اختیار میں ہے۔ لیکن اچھا شاعر بننا کوشش کے بعد بھی آسان نہیں۔

اب اس مسئلے پر موجودہ زمانے کے پیش نظر واقعاتی حیثیت سے غور کیجئے۔ تو معلوم

ہو گا کہ یہ دور خالص مادی و عملی زندگی کا میکائلی دور ہے۔ اور اگر کوئی قوم زندہ رہنا چاہتی ہے تو اس کے لئے ضروری ہے کہ وہ تمام مسائل حیات میں اس حقیقت کو سامنے رکھ کر دوسری قوموں کے دوش بدوش چلے۔ بلکہ ان سے آگے بڑھ جانے کی کوشش کرے گو یا اس وقت تمام عوامل حیات کی بنیاد اس زندہ متحرک اور سکون نا آشنایاں پر قائم ہے اور زمانے کا اقتضار یہ ہے کہ جیسا ہے تو مادی ترقی کرو۔ ظاہر ہے کہ یہ مقصد صرف علوم و فنون کے ذریعہ سے حاصل ہو سکتا ہے۔ شعر و شاعری یا ادب لطیف ہے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ کیونکہ آپ کسی شاعر و ادیب کو مجبور نہیں کر سکتے کہ وہ زندگی کا مقصد صرف مادی ترقی قرار دے اور اگر اس نے محض مصلحت و وقت یا ضرورت زمانہ کے پیش نظر کچھ لکھا بھی تو وہ للہ وال ادب نہیں ہو سکتا۔ محض وقتی اور عارضی ادب ہو گا۔ بالکل بیجان بے روح اور زوال پذیر۔

کہا جاتا ہے کہ اب شعر و شاعری میں روائی عشق و محبت کے سوائے ہوائے انفعالی جذبات کی گنجائش نہیں۔ بالکل درست، لیکن افسوس ہے کہ جن ادیبوں اور شاعروں نے گل و بلبل، قیس و فرہاد کو ترک کر کے کسان، مزدور، ہنڈو اور پھینی پر شاعری کی بنیاد قائم کی وہ بھی اس وقت تک کوئی لازوال ادب پیش نہیں کر سکے۔ بات یہ ہے کہ جو کچھ وہ کہتے ہیں محض نقالی ہے۔ تجربہ نہیں اور ادب کے ذریعے سے عملی روح اس وقت پیدا کی جاسکتی ہے جب شاعر و ادیب خود عملی انسان ہو۔ اور شہداء زندگی جھیل کر زندگی کی عملی مقصدیت تک پہنچا ہو۔

یہی سبب ہے کہ روسی ادب میں جتنے نمونے لازوال ادب کے ہم کو مل جاتے ہیں۔ وہ کسی اور ملک کے ادب میں نظر نہیں آتے، چہ جائیکہ ہندوستان جہاں ادب

برائے زندگی "کا مقصد محض ایک سستی قسم کی مادی فارغ البالی ہے اور کسی بلند انسان کی تعمیر کا تصور یہاں کے ادیب کے سامنے نہیں۔

پھر ان حالات میں ہم اپنے ملک کے شاعروں اور ادیبوں سے یہ مطالبہ تو ضرور کر سکتے ہیں اور کرنا چاہیے کہ وہ زمانے کے اقتضار کا ساتھ دیں۔ لیکن لازوال ادبی تخلیق کی توقع ہم ان میں چند ہی سے کر سکتے ہیں۔ وہ چند جو واقعی زندگی کی صعوبتیں جھیل چکے ہیں یا جو طبعاً وقت کی بات وقت کے لب و لہجے میں کہنے کی اہلیت رکھتے ہیں۔ اردو شاعری میں نئے رجحانات کا سراغ ہمیں غالب کے وقت سے ملتا ہے خود غالب نے بھی اپنے قدیم رنگ میں تبدیلی کی۔ لیکن صرف تکنیک و اسلوب کی حیثیت سے۔ حالی نے الہیہ تکنیک و معنویت دونوں حیثیتوں سے بہت کچھ کیا اور اس میں شک نہیں کہ ان کا مسدس اس حیثیت سے یقیناً غیر فانی ادبی تخلیق ہے لیکن افسوس ہے اس زمانے میں کوئی اور ان کا حریف نہ ہو سکا۔ اس کے بعد اسماعیل میرٹھی پر ہماری نگاہ جاتی ہے اور پھر اقبال پر جن کی بعض نظمیں وقت کا تقاضا بھی ہیں اور غیر فانی ادب پارے بھی۔ لیکن یہ دور زیادہ تر وعظ و تبلیغ کا تھا۔ یعنی عملی جہاد تو انھوں نے نہیں کیا۔ لیکن اس کی فضا ضرور پیدا کی۔ اور ذہن انسانی کی راہیں یقیناً بدل دیں اسی زمانہ میں بعض دوسرے شعرا نے بھی ان کی تقلید کی لیکن وہ تقلید محض تھی۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد بیشک وہ وقت آیا تھا کہ شاعران راہوں پر چل پڑتا اور ان میں سے بعض چلے بھی۔ لیکن چونکہ ان کی شاعری محض نظریے کی شاعری تھی تجربے کی نہ تھی۔ اس لئے وہ کوئی خاص جگہ پیدا نہ کر سکی۔ اور "بن کھلے مر جھاگئی"۔

ڈاکٹر عندلیب شادانی

مختصر افسانہ

ہمارے ادب میں مختصر افسانے کو جو مقبولیت اور اہمیت حاصل ہے وہ محتاج بیان نہیں۔ ادبی تجارت کے فروغ کا ذریعہ مختصر افسانے۔ دنیائے ادب میں شہرت و مقبولیت کا ذریعہ مختصر افسانے، سیاسی، معاشی اور سماجی پروپیگنڈا کا ذریعہ مختصر افسانے، نوجوانوں کی جنسی بھوک کی ذہنی تسکین کا ذریعہ مختصر افسانے، ٹھکے ہوئے دماغوں اور کاہل و بیکار انسانوں کی کستی تفریح کا ذریعہ مختصر افسانے ہی وجہ ہے کہ ہمارے اکثر رسالے صرف مختصر افسانوں کے لئے وقف ہیں اور اردو کے وہ گئے چنے رسالے بھی جو سنجیدہ علمی اور ادبی مضامین کی اشاعت کو اپنا طرۂ امتیاز بناتے ہیں۔ زیادہ تر مختصر افسانوں ہی کے سہارے جیتے ہیں۔ ایسی صورت میں یہ توقع بجا نہیں کہ اردو میں فن افسانہ نویسی کے متعلق کتنی ہی اہم اور سنجیدہ تصانیف موجود ہوں گی جن کے مطالعہ سے انسان نہ صرف افسانہ نویسی کے اصولوں سے واقف ہو سکے بلکہ ایک ایسا مقصدی معیار بھی اس کے سامنے آجائے کہ وہ اچھے اور برے، ادنیٰ اور عالی افسانوں میں امتیاز کر سکے اور ان کی قیمت کا صحیح اندازہ کرنا اس کے لئے مشکل نہ رہے۔ لیکن افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ اردو میں اس موضوع

پر اب تک جو کچھ لکھا گیا ہے وہ بہت ہی ناکافی ہے۔

مختصر افسانوں کے مجموعے آئے دن شائع ہوتے رہتے ہیں اور ان پر مقدمہ اور ریویو لکھنے والے دل کھول کر بظاہر تنقید کا حق ادا کرتے ہیں لیکن بات جہاں کی تہاں رہتی ہے اور اس قسم کے مقدموں اور تنقیدوں کا مطالعہ کرنے کے بعد بھی پڑھنے والے کے علم میں فن افسانہ نویسی کے متعلق چنداں اضافہ نہیں ہوتا۔ وجہ یہ ہے کہ ہمارے افسانہ نویس اور ان کے نقاد جو کچھ لکھتے ہیں عموماً طبیعت کی اچھ سے لکھتے ہیں۔ ان کی تعمیر اصول فن کی بنیادوں پر نہیں ہوتی کیونکہ اصول فن سے نہ تو وہ واقف ہی ہوتے ہیں نہ واقف ہونے کی ضرورت ہی سمجھتے ہیں۔ اور ان کا یہ نقطہ نظر کسی حد تک درست بھی ہے، بات تو یہ ہے کہ اول تو ہمارے پڑھنے والوں کی تعداد ہی نہایت مختصر ہے اور جو لوگ پڑھتے بھی ہیں ان میں بھی کھوڑے سے افراد کو علیحدہ کر کے باقی سب کا ادبی ذوق اس درجہ پست ہے کہ کوئی معیاری چیز جو فنی حیثیت سے مکمل ہو ان کے حلقے میں کبھی مقبولیت حاصل نہیں کر سکتی۔ ظاہر ہے کہ جس چیز کی مانگ نہیں وہ کس لئے مہیا کی جائے۔ اس وقت

راقم الحروف کا مقصود صرف اس قدر ہے کہ افسانہ نویسی کے موٹے موٹے اصول بیان کر دیئے جائیں تاکہ اس اجمالی معیار کو پیش نظر رکھ کر ہر شخص کسی افسانے کی قدر و قیمت کا ایک حد تک صحیح اندازہ کر سکے۔

آج تک اس امر کا فیصلہ نہیں ہو سکا اور نہ ہو سکتا ہے کہ کس قدر طویل ہونے کے بعد ایک افسانہ مختصر افسانہ نہیں رہتا اور درحقیقت فن کے نقطہ نظر سے افسانے کا طویل یا مختصر چنداں اہمیت بھی نہیں رکھتا۔ بائیں ہر اہل مغرب ایسے افسانہ کو مختصر افسانہ کہتے ہیں جو کم سے کم دو ہزار اور زیادہ سے زیادہ بارہ ہزار الفاظ پر مشتمل ہو۔ مختصر افسانہ کی تعمیر کے لئے کچھ اصول بتائیں

کئے گئے ہیں اور ان میں سب سے زیادہ اہم اصول یہ ہے کہ مختصر افسانے کو کسی ایک ہی واقعے پر مشتمل ہونا چاہئے لیکن یہ قاعدہ کبھی کبھی نہیں کیونکہ ایسے بہت سے مختصر افسانے موجود ہیں جو صرف ایک ہی واقعہ پر مشتمل نہ ہونے کے باوجود اپنی صنف کے بہترین نمونے سمجھے جاتے ہیں۔ درحقیقت فن کاروں کے لئے حدود کی تعین کرنا خطرے سے خالی نہیں اور ایک نابذ فن (Glib) تو اکثر معینہ حدود کو توڑ کر اپنے لئے ایک بالکل نیا راستہ نکال لیتا ہے مگر ظاہر ہے ہر شخص جنینس (Genius) نہیں ہو سکتا۔ اور متوسط درجہ کے لکھنے والوں کے لئے آئین و اصول کی پابندی ناگزیر ہے۔ اس بنا پر پلاٹ کے حدود کا معین کرنا ضروری سمجھا گیا ہے۔

جو لوگ مختصر افسانے کو ایک ناول کا خلاصہ سمجھتے ہیں وہ مختصر افسانے کی نوعیت

سے بالکل ناواقف ہیں۔ بعض مختصر افسانوں میں پلاٹ سرے سے ہوتا ہی نہیں مختصر افسانے میں ایک ماہر آرٹسٹ کی تمام تر توجہ اپنے کرداروں میں مرکوز رہتی ہے۔ اور ان میں حقیقت اور زندگی کی روح بھر دیتا ہے۔ اور اگر وہ ایسا کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے۔ تو پھر اس کے کردار خواہ کچھ بھی کریں اور انہیں خواہ کسی قسم کے حادثات سے دوچار ہونا پڑے ایک تعلیم یافتہ اور ذہین مطالعہ کرنے والے کے لئے وہ کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ کردار جو حقیقی اور زندہ ہوتے ہیں وہ پڑھنے والے کے حافظے میں داخل ہو کر وہیں ٹکھڑ جاتے ہیں اور جو کچھ وہ کرتے ہیں اس کے جزئیات اگرچہ ہمیں یاد نہیں رہتے پھر بھی مجموعی طور پر ہم جانتے ہیں کہ وہ کیسے لوگ تھے۔ ناول نویس اگر ایک لاکھ الفاظ میں کرداروں کی تخلیق کرتا ہے تو مختصر افسانہ لکھنے والے کو تین ہزار یا اس سے بھی کم الفاظ میں یہ کام انجام دینا پڑتا ہے بائیں ہمہ مختصر افسانے کے کردار ایسے ہی حقیقی اور ایسے ہی زندہ ہونے چاہئیں جیسے ایک

ناول کے ہوتے ہیں۔ اس مقصد کے لئے ضروری ہے کہ زیادہ کردار افسانے میں داخل نہ کئے جائیں۔ نہ پلاٹ ہی پیچدار ہو۔ کیونکہ ایک پیچدار پلاٹ کی تدریجی ترقی اور تکمیل کے لئے افسانہ نگار کو بہت سے واقعات کا ذکر کرنا پڑتا ہے۔ اور مختصر افسانہ کے محدود پیمانے میں اس کی گنجائش نہیں ہوتی۔ اس کے لئے کسی بڑی ہنرمندی کی ضرورت نہیں جس طرح تھیٹر کے سیٹج پر شاہی دربار تو سجا کر دکھاتے ہیں لیکن میدان کارزار کی طرح جہاز لشکروں کی نقل و حرکت اور جنگ نہیں دکھاتے۔ اسی طرح لکھنے والا مختصر افسانے میں بھی زیادہ کردار داخل نہیں کرتا۔ بلند پایہ مختصر افسانہ لکھنے والا خواہ مخواہ اختصار کی کوشش بھی نہیں کرتا۔ بلکہ بعض اوقات اسے اس امر کا احساس تک نہیں ہوتا کہ اس نے اختصار کیا ہے۔ وہ صرف اس لئے اختصار سے کام نہیں لیتا کہ افسانے کو مختصر کرنا چاہتا ہے بلکہ قدرتی طور پر اس کی عادت ہی ہو جاتی ہے کہ زیادہ سے زیادہ مطالب کو کم سے کم الفاظ میں بیان کر دے۔

مکالمے اگر صناعانہ ہنرمندی کے ساتھ لکھے جائیں تو ان کے ذریعہ کرداروں کے انفرادی خصوصیات کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا جاسکتا ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار افراد قصہ کے اطوار و خصائل کو بڑی تفصیل کے ساتھ بیان کر دیتا ہے۔ لیکن ایسی صورت میں پڑھنے والا مجبور ہے کہ افسانہ نگار نے جو کچھ کہتا ہے اسے تسلیم کر لے بذات خود وہ کسی نتیجے پر نہیں پہنچ سکتا۔ حالانکہ نفسیاتی طور پر اس کی خواہش یہ ہوتی ہے کہ وہ بذات خود کوئی فیصلہ کر سکے لہذا ایک ماہر فن کار کسی کے متعلق جو کچھ کہنا چاہتا ہے۔ وہ خود اسی کی زبان سے کہلوا دیتا ہے۔ خود کچھ نہیں کہتا۔ اس طرح پڑھنے والا خود اندازہ کر لیتا ہے کہ فلاں شخص کس قسم کا انسان ہے۔ نہ صرف اس قدر بلکہ اس طریق اظہار سے

بیان کی تاثیر بدرجہا بڑھ جاتی ہے مثلاً کسی کے متعلق افسانہ نویس کے ان الفاظ سے کہ ”وہ نہایت بے رحم، سنگدل اور وحشی انسان تھا۔ ننھے بچوں پر کبھی اسے ترس نہ آتا تھا۔ انسانی خون سے کھیلنا اس کا دلچسپ مشغلہ تھا“ پڑھنے والا ہرگز اتنا متاثر نہیں ہوتا۔ جتنا خود اس شخص کے اس بیان سے کہ ”اتنا وقت نہ تھا کہ میں اس بچی کے کانوں سے سونے کی بالیاں اتار لیتا۔ میں نے آنکھ بند کر کے بالیاں کھینچ لیں۔ کانوں کی لویں چرگئیں بالیاں نکل آئیں اور میں اسے تکلیف سے چھینتا مڑتا چھوڑ کر آن کی آن میں وہاں سے کافور ہو گیا۔“

ایک مغربی نقاد لکھتا ہے کہ ”سگار کے ماہر سگار میں پانچ باتوں کا خیال رکھتے ہیں، سوخت، مہک، ذائقہ، رنگ اور ساخت۔ لیکن اگر کوئی سگار پہلی بات میں ناقص ہو یعنی اچھی طرح نہ سلگتا ہو تو پھر دوسری حیثیتوں سے چاہے کتنی ہی خوبیاں اس میں موجود ہوں وہ نامقبول ہی رہے گا۔ اسی طرح اگر کسی مختصر افسانے کے متعلق پڑھنے والے کو یہ شبہ اور احساس ہو جائے کہ یہ جھوٹ ہے تو پھر اس کی تمام خوبیاں محض بیکار ہیں۔ نہ حسن بیان کام آسکتا ہے نہ زبان کے چٹخارے نہ تازہ تشبیہیں، نہ رنگین استعارے۔ اس لئے مکالمہ لکھنے میں بے انتہا احتیاط کی ضرورت ہے۔ ایک لفظ بھی اگر بے محل کسی کی زبان سے نکل جائے تو پوری فضا مکدر۔ بلکہ غارت ہو جاتی ہے۔“

ناول میں تھوڑا بہت فاضل مواد بعض خیالات و عبارات کی تکرار۔ کہیں کہیں بے مغز جملے۔ کچھ بھونڈے اور نامناسب الفاظ اگر موجود ہوں تو پڑھنے والا انہیں نظر انداز کر سکتا ہے اور ان غیوب کی بنا پر ناول کو یکسر مردود قرار نہیں دیا جاسکتا لیکن اگر ایک مختصر افسانے میں اس قسم کی خامیاں اور کوتاہیاں پائی جائیں تو یقیناً وہ

ایک داغ دار آئینے کی طرح دیکھنے والوں کی نظر سے گرجائے گا۔ مختصر افسانہ لکھنے والے کے لئے ضروری ہے کہ وہ نہایت معنی خیز الفاظ کا استعمال کرے تاکہ پڑھنے والے کے سامنے ایک جہان معنی آشکارا ہو جائے۔

ہر خیال اپنے ساتھ کچھ دوسرے متعلقہ خیالات بھی دماغ کے سامنے لاتا ہے۔ اب یہ افسانہ نگار کا کمال ہے کہ وہ ایسے جزئیات کا انتخاب کرے جن کی مدد سے اور بہت سی تفصیلات خود بخود دماغ کے سامنے آجائیں۔ ناول نگار ایک بڑے پلین (Plan) پر کام کرتا ہے جس میں بہت سے جزئیات کے استعمال کی گنجائش ہوتی ہے۔ جزئیات کی مدد سے وہ ایک مکمل سین تیار کر لیتا ہے۔ لیکن مختصر افسانہ لکھنے والے کو دو ہی سطروں میں سب کچھ کہہ دینا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ دو سطروں کا مختصر بیان نہ ایک مکمل و مفصل بیان کے لئے بالکل ناکافی ہے۔ لہذا وہ اشارات سے کام لیتا ہے اور اس طرح کہ اس کا ہر اجمال ایک پوری تفصیل پر حاوی ہوتا ہے۔ اور اس چیز کو ایک ماہر فن کار بالکل غیر شعوری طور پر برتتا ہے۔ جیسا کہ ہم پیشتر بیان کر چکے ہیں۔ مختصر افسانے میں پلاٹ سے زیادہ کردار کی اہمیت ہے اور ایک بات کہہ کر دوسری کتنی ہی باتوں کی طرف قاری کے ذہن کو منتقل کر دینے کا ہنر اس کی نہایت اہم خصوصیت ہے۔ ایک مختصر افسانہ اگر ہمیشہ سے مکمل ہو تو پھر اس میں کسی کمی کی مطلق گنجائش نہیں ہوتی اور اگر اس میں سے چند جملے بھی حذف کر دینے جائیں تو اس کے حسن و خوبی کو نقصان اور صدمہ پہنچنا لازمی ہے۔

ناول اور مختصر افسانے میں ایک بڑا فرق یہ ہے کہ ناول نگار پڑھنے والے کو دیتا بہت زیادہ ہے۔ اور اس سے لیتا بہت کم ہے۔ اس کے برعکس مختصر افسانہ لکھنے والا دیتا کم ہے اور مانگتا زیادہ ہے۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ ناول ختم کرنے کے بعد

پڑھنے والے کے خیالات ان واقعات کی طرف جاتے ہیں جن کا اس نے مطالعہ کیا ہے اور پورے طور پر اس کی تسکین ہو جاتی ہے کیونکہ جو کچھ وہ جانتا تھا اکتفا اسے معلوم ہو گیا اور کوئی ایسی حالت منتظرہ باقی نہیں رہی جس کی بنا پر اسے کسی ذہنی خلش سے دوچار ہونا پڑے لیکن مختصر افسانہ کا فن کار پڑھنے والے کو افسانے سے باہر لے جاتا ہے اور افسانے میں جو واقعات مذکور ہوتے ہیں ان سے خیال ہٹا کر ایسے واقعات کی جانب منتقل کر دیتا ہے جو مذکورہ واقعات سے ربط و علاقہ رکھتے ہیں اور خود بخود ذہن میں آتے چلے جاتے ہیں یہیں سے مختصر افسانہ نگار کی مشکلات کا آغاز ہوتا ہے۔ جہاں تک عوام الناس کا تعلق ہے ایک بہمہ وجہ مکمل اور معیاری مختصر افسانے سے زیادہ اور کوئی چیز انھیں پریشان کرنے والی نہیں ہوتی۔ وجہ یہ ہے کہ ان کا دماغ سویا ہوا ہوتا ہے اور وہ نہیں چاہتے کہ کوئی ان کے سوئے ہوئے دماغ کو پریشان کرے۔ اس قسم کے افسانے کا مطالعہ کرنے کے بعد ایک عامی یہی کہتا ہے کہ ہماری سمجھ میں تو اس کا کچھ سر پیر ہی نہیں آتا۔ فن کار کو یہ توقع بھی نہیں رکھنی چاہئے کہ اس کا گہرا مشاہدہ اور حقیقی زندگی کا سلیس و شگفتہ بیان اسے عوام الناس میں ہرگز عزیز بنا سکتا ہے ایک عامی یہ سوچتا ہے کہ افسانہ بہر حال افسانہ ہے اور اگر اس میں منطق اور حقیقت کی رُو سے کچھ انحراف بھی پایا جائے تو وہ اسے نظر انداز کر دیتا ہے۔ اس کے نزدیک ایسی باتوں سے افسانے کے حسن و خوبی کو کوئی نقصان نہیں پہنچتا۔ مثلاً ایک افسانے کا ہیرو کو کتب ایک خور و دوشیزہ شیریں کو بہت چاہتا ہے شیریں سے اس کی منگنی بھی ہو چکی ہے۔ شیریں کی عدم موجودگی میں کوکب شیریں کی میز پر ایک خط دیکھ لیتا ہے جس میں لکھنے والے نے شیریں کے ساتھ بے انتہا دلیلیانہ محبت کا اظہار کیا ہے۔ کوکب کو بدگمانی پیدا ہوتی ہے۔ اتفاق سے اسی رات وہ

شیریں کو ایک خوب رو جوان کے ساتھ سنبھا جاتے دیکھ لیتا ہے۔ اس کے شکوک و شبہات قوی ہو جاتے ہیں۔ رقابت کی آگ بھڑک اٹھتی ہے۔ وہ ان کا تعاقب کرتا ہے اور... چھپ کر ان کی راز و نیاز کی باتیں سن لیتا ہے۔ شیریں کہتی ہے: ”تم اندازہ نہیں کر سکتے ہیں کہ کس قدر یاد کرتی تھی۔ اور تمہارے آنے کے انتظار میں کس طرح گن گن کر دن کاٹے ہیں؟“ نو جوان جواب دیتا ہے: ”اور تم بھی اندازہ نہیں کر سکتیں کہ میں نے کس طرح آج تک تمہاری یاد کو اپنے دل کی انتہائی گہرائیوں میں ساری دنیا سے چھپا کر رکھا ہے!“ کوکب پر بجلی سی گرتی ہے وہ نہایت خاموشی کے ساتھ دماغ سے ہٹا آتا ہے اور دیکھتے دیکھتے تاریکی میں غائب ہو جاتا ہے۔ خود کشی یا فریقہ کا سفر یا اسی قسم کی کوئی انتہائی شدید کارروائی کرنا چاہتا ہے کہ اسے اچانک معلوم ہوتا ہے کہ وہ خط شیریں کی خالہ کا تھا اور وہ نو جوان شیریں کا بھائی تھا۔ جو کہیں پردیس میں پڑھتا تھا اور شیریں اس کے متعلق کوکب سے تذکرہ کرنا بھول گئی تھی۔

عوام الناس اس قسم کے افسانے کو پسند کرتے ہیں۔ افسانے میں جو یکایک ایک خطرناک صورت حال پیدا ہو گئی ہے اس سے ان کی طبیعت میں کسی شدید قسم کا ہیجان بھی پیدا نہیں ہوتا کیونکہ انہیں اطمینان ہوتا ہے کہ افسانہ نگار بالآخر اس بگڑی کو بنا ہی لے گا۔ محبت کے ڈرامے کا ایک نہایت دلنواز سین سامنے آتا ہے جس وقت کوکب شیریں پر شک کرنے کی معافی مانگتا ہے اور یہیں پر افسانہ تمام ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد پڑھنے والے کے دل میں کسی قسم کی کوئی خلش باقی نہیں رہتی۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ خالہ کے خط پر ایک چاہنے والے کے خط کا گمان کبھی نہیں ہو سکتا۔ اور یہ بات بھی قرین قیاس نہیں کہ شیریں نے کوکب سے اپنے بھائی کا سرے سے ذکر ہی نہ کیا ہو اس کے علاوہ بھائی بہن

میں اس قسم کی رومانی گفتگو کبھی نہیں ہوتی جیسی شیریں اور اس نوجوان کے درمیان ہوتی۔ کوکب کو تاریکی میں غائب ہو جانے کے بجائے چند معمولی امور کی تحقیق کر لینی مناسب تھی۔ مگر یہ اعتراض بے سود ہے کیونکہ ایک عامی افسانے کی اس خامی کا اعتراف تو کرتا ہے مگر اس کی پروا نہیں کرتا۔ اور اگر آپ کہیں کہ یہ واقعات حقیقی زندگی کے مطابق نہیں تو وہ جواب دیگا کہ بیشک نہیں۔ لیکن یہ حقیقی زندگی ہے کب؟ آخر افسانہ ہی تو ہے اور کیا خوب افسانہ ہے؟

ایک فن کارانہ مختصر افسانے کو شاذ و نادر ہی قبولیت عامہ نصیب ہوتی ہے جن لوگوں کی یہ خواہش ہو کہ مصنف ہی ان کے لیے سب کچھ کر دے اور خود ان کے تختل کو ذرا سی بھی حرکت نہ کرنی پڑے، جو اشاری جزئیات اور الفاظ کے حسن انتخاب کو سمجھنے سے قاصر ہیں، جو دلسوزی اور ہمدردی کے جذبے سے عاری ہیں، وہ اس قسم کے لوگ ہیں جنہیں مختصر افسانہ لکھنے والا کبھی خوش نہیں کر سکتا پڑھنے والوں میں ایسے ہی لوگوں کی تعداد زیادہ ہے۔

اب ہم ایک ایسے نقطے پر پہنچتے ہیں جو بادی النظر میں بہت ہی الجھن میں ٹٹالنے والا معلوم ہوتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ایک نہایت نااہل شخص افسانے لکھتا ہے اور بے انتہا مقبول ہوتا ہے اور ایک نابغہ فن بھی افسانے لکھتا ہے اور وہ بھی بیکار مقبول ہوتا ہے۔ پہلی صورت میں پیلاک سر اسر غلطی پر ہے اور دوسری صورت میں بالکل صحیح راستے پر۔ مگر ایسا کیوں ہوتا ہے بات یہ ہے کہ اول ایک تو ناالائق مصنف کے قارئین وہی لوگ نہیں ہوتے جو کسی بلند پایہ ادیب کے ہوتے ہیں، ادنی درجے کی استعداد رکھنے والے نا تربیت یافتہ اور کم سواد لوگ جن کی اکثریت ہے قدرتی

طور پر ادنیٰ درجے کے افسانوں کو پسند کرتے ہیں۔ کیونکہ بلند پایہ معیاری افسانوں کی خوبیوں کو سمجھنے اور ان سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت ان میں نہیں ہوتی۔ دوسرے یہ کہ ناقدانہ پسندیدگی کا زبردست اتفاق رائے جیسا کہ پریم چند کو نصیب ہوا بہت وزن رکھتا ہے اور سلیک اس رائے کو قبول کرنے پر مجبور ہوتی ہے۔

سطور بالا میں ہم نے جو کچھ بیان کیا اس کا خلاصہ یہ ہے :

(۱) مختصر افسانہ عموماً کسی ایک ہی واقعے پر مبنی ہونا چاہیے۔

(۲) پلاٹ پیچ دار نہ ہو۔

(۳) کرداروں کے مقابلے میں پلاٹ کو ثانوی حیثیت دی جائے۔

(۴) کرداروں کو حقیقی زندگی کی جلتی جاگتی اور منہ بولتی تصویر ہونا چاہیے

(۵) کرداروں کی انفرادی خصوصیات اور ان کے اطوار و خصائل ہکالموں کے ذریعے بیان کیے جائیں۔

(۶) کرداروں کی تعداد حتی المقدور کم ہو۔

(۷) ایسے اشارات کا استعمال اور جزئیات کا انتخاب کرنا چاہیے کہ ان کی مدد سے اور بہت سی تفصیلات خود بخود دماغ کے سامنے آجائیں۔

(۸) خیالات و عبارات کی تکرار نہ ہونی چاہیے۔

(۹) غیر ضروری باتوں کے ذکر سے یکسر اجتناب کرنا چاہیے اور افسانہ اس حد تک ضروری اجزاء و عناصر سے مرکب ہونا چاہیے کہ اس میں سے چند جملوں کا حذف کرنا بھی ممکن نہ ہو۔

(۱۰) نہایت معنی خیز الفاظ کا استعمال کرنا چاہیے۔ تاکہ زیادہ سے زیادہ

مطالب کم سے کم الفاظ میں بیان ہو سکیں۔

(۱۱) افسانے کے تمام کوائف کو حقیقت کے مطابق ہونا چاہیے اور جو

افسانہ حقیقت سے جتنا زیادہ قریب ہوگا اتنا ہی زیادہ کامیاب ہوگا۔

(۱۲) زندگی کے جس پہلو کی عکاسی کی جائے اس کے جزئیات کا مشاہدہ

اور مطالعہ نہایت عمیق ہونا چاہیے۔

(۱۳) افسانہ نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ ایسی فضا پیدا کر دے کہ پڑھنے والا

افسانے کے مخصوص کرداروں کے ساتھ ہمدردی یا نفرت کرنے پر مجبور ہو جائے

اور یہ شدت تاثر اگر اس درجہ پر پہنچ جائے کہ مطالعہ کے وقت وہ افراد قصہ کے

رنج و راحت کو اپنے رنج و راحت کی طرح محسوس کرنے لگے تو افسانے کی

معراج کمال ہے۔

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب -
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📖

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

پروفیسر ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی

ماسٹر رام چندر

مدرسہ غازی الدین جو بنی میں دہلی کالج کے نام سے مشہور ہوا اور یہی وہ کالج ہے جس سے رام چندر وابستہ تھے ماسٹر ٹامن کے قول کے مطابق ۱۷۹۲ء میں قائم ہوا تھا۔ اس کی عمارت آج بھی موجود ہے لیکن اس میں امتداد زمانہ سے اتنی تبدیلیاں ہو چکی ہیں اور اس ادارے نے ارتقا کی اتنی منزلیں طے کی ہیں کہ اس کے قدیم ماحول کو سمجھنا دشواری سے خالی نہیں البتہ مرقع مراۃ الملوک کے بیانات کی مدد سے اسکے ”جغرافیائی“ گرد و پیش کا کچھ اندازہ ممکن ہے۔

”اجمیری دروازہ کے باہر مدرسہ نواب غازی الدین خاں نہایت نفیس و لطیف بنا ہوا ہے یہ مدرسہ سب سنگ سرخ سے تعمیر کیا ہوا ہے۔ اس کے تین دروازے بہت کلاں اور نہایت خوبصورت ہیں۔ مرتبہ اول ہی میں جب کوئی ان دروازوں سے مدرسہ میں قدم رکھتا ہے اندر جا کر ایک صحن نہایت وسیع اور نہایت مرتفع واسطے آرام طلبہ کے بنے ہوئے ہیں اور ان حجروں کے سقف پر بھی جگرے متعدد ہیں اور ان دونوں جانبوں کے وسط حقیقی میں ایک ایک درہ نہایت وسیع اور مرتفع ہے اور ان دروں کی چھت پر دالان سنگ سرخ کا ہے اور یہ ایک درے مابین حجروں کے اس طرح

سہ بحوالہ ڈاکٹر مولوی عبدالحق: مرحوم دہلی کالج - پہلا ایڈیشن ص ۳

پر ہیں کہ چند حجرے اس کے ایک جانب میں اور چند حجرے باقی اس کے دوسری جانب میں واقع ہوئے ہیں اور جانب مشرق میں بھی جس طرف وہ تینوں دروازے ہیں، دروازوں کے دونوں جانب میں چند حجرے ہیں۔ انھیں حجروں کی طرح کے۔ اور غرب کی طرف ایک مسجد ہے، بہت بڑی اور نہایت خوبصورت سنگ سرخ کی، اور فرش مسجد کا بھی سنگ سرخ کا ہے اور مسجد کے دونوں پہلو میں کچھ صحن چھوڑ کر دالان بہت بڑے سنگ سرخ کے ہیں۔ جنوبی دالان کے پاس مستقل مسجد کے ایک محجر جالی دار سنگ بانسی کا اور اس محجر میں ایک محجر اور سنگ مرمر کا جالی دار وہ جالیاں ایسی خوبصورت ہیں کہ ان میں ایسی نازک کاری ہے کہ بیان نہیں ہو سکتا۔ اس محجر میں تین قبریں ہیں کہ تعویذ اس کا سنگ مرمر کا اور سامنے محجر کے دالان در دالان بہت خوش وضع ہے اور صحن مدرسہ میں ایک حوض بہت وسیع اور عمیق تھا۔

یہ مدرسہ احمد شاہ بادشاہ اور عالم گیر شانی کے عہد میں تیار ہوا تھا۔ غازی الدین خاں نے جو ان سلاطین کے عہدہ اراکین سلطنت سے تھا اس کو تیار کیا تھا۔ ایک ہفتا ہوئی کہ انگریزوں نے چاہا تھا کہ اس کو منہدم کر دیں بلکہ انہدام اس کا شروع ہو گیا تھا۔ از بس کہ بنا اس کی نہایت مستحکم ہے، جب تک کہ ایک گز بھر دیوار ٹوٹ گئی دیواریں (کذا) کے ساتھ کدالیں ٹوٹ گئیں۔ جو کہ (کذا) اس کے انہدام میں بھی بہت روپیہ کا صرف پڑتا ہے اور عمارت بھی بہ سبب خوبی کے یادگار سلف تھی، اس کا انہدام موقوف کر کر ایک خندق اس کے گرد کھودا کہ اس کو شہر میں لے لیا اور سرکار انگریزی نے اس کو طالب علموں کی تعلیم کے واسطے پسند کیا۔ چند مدرسے عربی اور فارسی اور شامی کے اس میں مقرر کئے۔ چند مدت کے بعد نواب فضل علی خاں اعتماد الدولہ

وزیر شاہ (کذا) نے بھی اس مدرسہ کے خرچ کے واسطے ایک لاکھ ستر ہزار روپے
دیئے تھے

اسی سلسلہ میں لکھا ہے :

”ہر چند اس مدرسہ میں حوض سے نہایت کیفیت اور بہت منفعت تھی
لاکن انگریزوں نے اس لحاظ سے کہ اس میں پانی بند رہتا ہے اور
اس سبب سے مستفین ہو کر ہو اکو فساد کرتا ہے اور فساد ہوا موجب
بیماری کا ہوتا ہے، حوض کو بند کر دیا اور اس پر ایک چین لگوا دیا اور
بیچ کے دروازہ کو دو چوکھٹیں لگوا کر بشکل ایک کمرہ کے بنوا دیا اور
اس کو امتحان گاہ طلبہ مقرر کیا۔ اب دو تین برس کے عرصہ میں مدرسہ
فارسی اور عربی اور جائے مقرر ہوا اور اس مکان کو دارالشفائے مرضا

۱۰ مرقع مرآۃ الملوک - قلمی - کتب خانہ خدابخش (ادری انٹل پبلک لائبریری) پٹنہ ورق ۲۸۶
خاتمہ پر لکھا ہے ”اختتام کتاب مرقع مرآۃ الملوک بدست منشی ہتھاب ملازم والی لاہور گردید یہ مرقع
غالباً ہمارا جہ رنجیت سنگھ (متوفی ۱۸۳۹ء) کے حکم سے تیار ہوا تھا۔ اس پر جارج پنجم اور ملکہ
میری کی دستخطیں بھی ہیں۔ تاریخ تالیف نامعلوم۔ نیز ملاحظہ ہو

Reminiscences of Imperial Delhi by Sir Theophilus Metcalf. Col
Rickett's mss. India Office Library, London.

راچندر خیر خواہ ہند کی اشاعت مورخہ یکم ستمبر ۱۸۴۷ء میں لکھتے ہیں: ”قریب اجمیری دروازہ کے ایک
عمارت مدرسہ کی تعمیر کردائی ہوئی غازی الدین خاں بھتیجے نظام الملک کی ہے۔ حقیقت یہ (کذا) جب
یہ عمارت تیار ہوئی ہوگی اس وقت بہت خوبصورت ہوگی۔ اگرچہ اب بھی (صفحہ ۳) باوجود شکستہ
حالی کے بہت خوشنما معلوم ہوتی ہے۔ خیر خواہ ہند مقالہ ”حال دہلی کا“ (ص ۲۳) اور ڈیوٹی لائبریری

چنانچہ اکثر بیمار و ماں رہتے ہیں اور سرکار سے ان کے کھانے پینے اور
دوا کی اعانت ہوتی ہے (ہے)

اس زمانہ کا ایک عام دستور یہ تھا کہ امرادینی اور دنیوی تعلیم کے لئے مدارس
و مساجد اور اپنے لئے مقبرے بنوایا کرتے تھے۔ اسی طرح نواب غازی الدین خاں فیروز
جنگ نے بھی یہ خوبصورت عمارت انڈسٹریل سٹاک طرز پر بنوائی تھی جہاں وہ ۱۷۱۰ء میں
آسودہ کئے گئے۔ افسوس ہے کہ مدرسہ غازی الدین کے حالات پردہ خفا میں ہیں یعنی
یہ نہیں معلوم کہ اس میں تعلیم کیسی ہوتی تھی اور تعلیم دینے والے کون تھے روایتاً مشہور ہے
کہ حضرت شاہ فخر الدین صاحب رحمۃ اللہ علیہ (متوفی ۱۷۹۹ء) نے بھی یہاں درس

لے مرقع مرآۃ الملوک - قلمی - درق ۲۵۲ اور ۲۵۳

مزید تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو: سرسید احمد خاں کی آثار الہندادید - باب سوم ص ۳۱، ۳۲

عنوان: مدرسہ غازی الدین خاں - مطبوعہ لکھنؤ ۱۹۰۰ء

مولوی بشیر الدین احمد کی واقعات دارالحکومت دہلی مطبوعہ ۱۹۱۹ء ص ۵۶۲ جلد دوم مولوی ابوالحسن

ندوی کی ہندوستان کی قدیم اسلامی درسگاہیں مطبوعہ مطبع معارف ۱۹۳۶ء ص ۲۳ اور مولانا ریاض علی

ندوی کی عہد اسلامی کا ہندوستان ادارۃ المصنفین پٹنہ ۱۹۵۰ء ص ۲۸۹ و ۲۹۰ مولانا ریاض علی

نے لکھا ہے کہ سرسید کا یہ بیان کہ یہ "مدرسہ احمد شاہ اور عالمگیری کے عہد میں تیار ہوا" صحیح نہیں

"اس کے بانی غازی الدین فیروز جنگ محمد علی منظم بہار شاہ اول کے دور میں وفات پا چکے تھے

اور اس مدرسہ میں مدفون ہوئے" حاشیہ ص ۲۹۰۔

دیا تھا تھا لے اہل میں شمال مغرب اور جنوب کی طرف بہت سی شاندار عمارتیں اور امراء کے مقبرے تھے جن کے نشانات ابھی تک باقی ہیں۔ ان ہی عمارتوں میں حضرت شاہ فخر الدینؒ کا مدرسہ بھی تھا لے جس سے یہ تسامح ہوا ہے۔ مٹرا یچ ہے ٹیلر (H. J. Taylor) کی رپورٹ سے صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۲۴ء میں مدرسہ غازی الدین میں نو طالب علم تھے اور مولوی عبداللہ ان کو درس دیتے تھے۔ ولیم ایڈم (William Adam) نے ۱۸۳۸ء کی رپورٹ میں عربی مدارس کے معیار کو فی الجملہ "بلند" خیال کیا ہے اور لکھا ہے کہ "شمالی ہند کے مسلمانوں میں تعلیم تقریباً اسی درجہ میں ہے جیسی یورپ میں چھاپہ خانہ کی ایجاد سے قبل تھی لے" ان کے نصاب میں انشاء، ادب، بیان و بدیع، منطق و فلسفہ، فقہ و حدیث، ہیئت و حکمت پر زیادہ زور دیا

۷۹
Dr. Mahmud Husain: A History of the freedom Movement, article by Intizamullah S. Akbarabadi.

بکھے مولانا شہابی کا یہ بیان ضعیف معلوم ہوتا ہے

۷۹
واقعات دارالحکومت، دہلی: مولوی بشیر الدین احمد ص ۲۶۷

نیز انوار الرحمن، مصنفہ مفتی مولانا محمد نور اللہ صاحب رحمۃ اللہ علیہ جو حضرت شاہ عبدالرحمن صاحب لکھنوی قدس سرہ العزیز کے ملفوظات میں ہے لکھا ہے "بہ شاہ جہا آباد رسیدہ اول در مدرسہ حضرت مولانا کے فخر الدین محمد قدس سرہ العزیز دارالگشتہ" مطبوعہ نول کشور ص ۷۹

Calcutta Review. Vol. 2, No. 4, July-Dec. 1844 p. 344: The State of Indigenous Education in Bengal and Bihar-Report by William Adam, 1838.

عالم میں نہیں لیے واٹ (Watt) نے ۱۷۶۸ء میں دھانی انجن اور پارگریز
(Hargreaves) اور کرامپٹن (Crompton) نے ۱۷۶۴ء اور ۱۷۷۶ء میں کپڑے
کی کلیں ایجاد کر کے اور جان ولکنسن (John Wilkinson) نے آمدورفت
اور ریل ورسائل میں تبدیلی پیدا کر کے صنعتی پیداوار میں انقلاب برپا کر دیا اور
انگلستان نئی منڈیوں اور نئے بازاروں پر قبضہ کر کے دنیا کا دولت مند ملک
بن گیا۔

ہندوستان میں ابتداءً انگریزوں کی حیثیت محض تاجرانہ تھی اور انھوں نے
اس کی پوری کوشش کی کہ وہ اپنے آپ کو اس ملک میں ہر دلعزیز اور مقبول بنائیں
انھوں نے یہاں کی تہذیب کا احترام کیا۔ یہاں کی زبانیں سیکھیں۔ ہندوستانی عوام
کو مدد دی، اردو اور فارسی میں شعر کہے، ہندوستانی عورتوں سے شادیاں کیں۔
یہاں کے کھانے کھائے۔ اور یہاں کے لباس کو پہنا۔ ان کے نزدیک یہاں کی
شاعری دل آسا، یہاں کی رزمیہ داستانیں پرشکوہ، یہاں کے دیدار اعلیٰ دار فہاں کا
مذہب فلسفیانہ، یہاں کی صنعت خوبصورت اور یہاں کی سائنس ایسی دقیق تھی کہ
نیوٹن (Newton) بھی اسی راستہ پر چل کر کامیاب ہو سکا۔ لیکن

۱۵

Brooke Adams : The Law of Civilization & Decay, 1928, pp 259-60.

۱۶

J. H. Plumb : England in the 18th century (1714-1815), Baltimore, 1961, page 177. Also R. E. Sazsana : Indo-European poets of Urdu and persian, and T. G. P. Spear : The Nabobs.

۱۷

George D. Bence : British Attitudes Towards India, Oxford University Press, London, 1961 pp 22 - 24.

سامراجی مقاصد متعین ہو جانے کے بعد ان کا انداز فکر اور طرز عمل بدل گیا اور وہ اپنی عظمت کا بوجھ اٹھائے ہوئے ہندوستانیوں سے الگ تھلاگ رہتے لگے۔ اٹھارہویں صدی میں سلطنت مغلیہ کمزور ہو چکی تھی اور فرانسیسیوں کی شکست کے بعد (۱۷۵۷ء) انگریزوں کو پورا موقع تھا کہ وہ دیسی ریاستوں کی کمزوری اور عوام کی بیکسی سے فائدہ اٹھائیں اور ہر ناجائز طریقہ سے دولت جمع کریں جب کلاپوٹراس کی ریادتیوں اور زر اندوزیوں کا مقدمہ چلایا گیا تو اس نے اپنی برأت میں دارالعوام کے سامنے کہا تھا :

”خدا گواہ ہے‘ مسٹر چیرمین‘ اس وقت میں خود اپنی اعتدال پسندیوں پر حیران ہوں!“ اسی قسم کا مقدمہ ۱۷۸۰ء میں دارن ہیسٹنگز پر چلایا گیا۔ اس وقت بھی سامراجی تعلقات اور انسانی اخلاق کے بہت سے نکتے معروض بحث میں آئے۔ لیکن بالآخر فتح اسی مفروضہ کو ہوئی کہ انگریز من جانب اللہ ہندوستان پر حکومت کے لئے مامور کئے گئے ہیں اور یہ سفید حکومت ہندوستانی عوام کے فائدہ کیلئے ہے بلکہ مارٹن لکھتا ہے ”ہندوستان جس طرح زراعتی ملک ہے اسی طرح صنعتی بھی ہے۔۔۔۔۔ کوئی قوم اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ اس صورت میں ہندوستان کو صرف زراعتی ملک بنادینا سخت بے انصافی اور ظلم ہے“ لیکن ہوا یہی کہ کمپنی کی معاشی پالیسی کی وجہ سے ہندوستان کی صنعت و حرفت ختم ہو گئی اور وہ صرف خام اشیاء کی منڈی بن کر رہ گیا۔

جاتا ہے۔ سائنس اور آزادی خیال مفقود ہے لہٰذا کتب کچھ ملاؤں کے ہاتھ میں ہیں اور ان کی تعلیم کا نتیجہ عمل کو ابھارنا نہیں، بلکہ کاہل اور بے ذوق بنادینا ہے۔

مولوی بشیر الدین احمد کے قول کے مطابق دہلی کالج ۱۸۴۲ء تک اجمیری دروازہ رہا۔ بعد میں کشمیری دروازہ کے قریب رزیدنسی کی عمارت میں منتقل ہو گیا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں بھی یہ کالج کشمیری دروازے والی عمارت میں تھا جہاں ارسائی کو اس کا کتب خانہ لوٹا گیا۔ لیکن کشمیری دروازہ آنے کے باوجود مدرسہ کی عمارت کالج کے پرنسپل کے قبضہ میں تھی جو کبھی کبھی بورڈنگ کے طور پر استعمال ہوتی رہی ہے محمد حسین آزاد کے بیان کے مطابق "قفس کی تیلیوں" والا مشہور مشاعرہ بھی جس میں شاہ نصیر اور استاد ذوق شریک ہوئے تھے، غازی الدین خاں کے مدرسہ ہی میں ہوا

۱۰

R. M. Martin: History of the Possessions of Hon'ble East India Company, London, 1837, Vol. 2, p. 182.

Calcutta Review, Vol. 2, No. 4, July—Dec. 1844, page 344. ۱۱

۱۲ بشیر الدین احمد: واقعات دارالحکومت دہلی ص ۲۶۷

N. K. Nigam: Delhi in 1857, Delhi, 1957, p. 17. ۱۳

۱۴ بشیر الدین احمد: واقعات دارالحکومت دہلی

دہلی کا راج خفا کی پیدوار نہیں ہے۔ اس ادارہ کی اہمیت کا اندازہ اسی وقت ہوگا جب اس کے پس منظر کو سامنے رکھا جائے اور ان حالات کا جائزہ لیا جائے جو اس وقت ہندوستان پر اثر انداز ہو رہے تھے۔ اس کا راج کا قیام ۱۸۲۵ء میں عمل میں آیا جب دنیا میں تین بڑے انقلاب ہو چکے تھے۔ سب سے پہلے صنعتی انقلاب کا ذکر ضروری ہے۔ اس وقت ہندوستان میں انگریزوں کا تسلط قائم ہو چکا تھا۔ اور کرناٹک (۱۷۵۱ء) اور بنگال (۱۷۵۷ء) کے تاج شدہ خزانوں کی بدولت انگلستان کے صنعتی انقلاب (Industrial Revolution, 1770) میں جان پڑ چکی تھی۔

شینیں تو بے جان ہیں، ان میں حرکت صرف سرمایے سے پیدا ہوتی ہے۔ چنانچہ ہندوستان کے خزانوں سے انگلستان کے انقلاب کو وہ فائدہ پہنچا جس کی نظیر تاریخ

سے محمد حسین آزاد: آب حیات (ص ۲۴۵) ۱۸۷۷ء میں دہلی کا راج ختم کر دیا گیا۔ دربار قیصری کے موقع پر اہل دہلی نے والسرائے سے درخواست کی کہ اس کا راج کو نہ توڑا جائے لیکن انگریزوں نے فیصلہ کر لیا تھا کہ لاہور کے پنجاب یونیورسٹی کا راج کو ترقی دیں گے، اسی پر قائم رہے اور دہلی کی سیاسی اور تہذیبی اہمیت ختم ہو گئی۔ سرسید نے ۱۸۷۲ء میں لکھا تھا کہ اب دہلی میں بحسن "چند ٹوٹی ہوئی قبروں" کے اور کیا ہے۔ ۱۸۹۱ء میں لکھا تھا کہ اب مدرسہ کی عمارت کو پولیس لائن سے خالی کر دیا اور عریک اسکول کے لئے دے دیا۔ مولانا حالی نے لکھا تھا:

آپ کو ہم پر رحم جو آیا	✽	گھریہ عطا ہم کو فرمایا
حکم مرمت کا بھجوا یا	✽	ٹوٹے پھوٹے کو بنوایا
جب تک شہر آباد رہے گا	✽	نام تمہارا یاد رہے گا

صنعتی انقلاب کے بعد دوسرا لائق ذکر واقعہ امریکہ کا انقلاب ہے، ہم جولائی ۱۷۷۶ء کو برطانیہ کی امریکی نوآبادیات نے آزادی کا اعلان کر دیا جو اہل انگلستان کے لئے بڑا تازیانہ تھا اور اس نے ان کی ہندوستانی پالیسی کا رخ بدل دیا۔ انھوں نے محسوس کیا کہ ہندوستان ہی امریکہ کا بدل ہو سکتا ہے اور اگر تجارت کو بڑھانا اور خام پیداوار حاصل کرنا ہے تو اس کے لئے بنگال کی سی دو عملی اور لوٹ کھسوٹ کے بجائے ایسا انتظام حکومت اور ایسی ٹرسٹی شپ قائم کرنا چاہیے جو ان مقاصد کے حصول میں معاون ہو بلکہ وارن ہیسٹنگز (Warren Hastings) کے بعد لارڈ ویلزلے کے یہاں یہ مقاصد اس رپورٹ میں پوری طرح نمایاں ہیں جو اس نے کمپنی کے نظام کے سامنے فورٹ ولیم کالج کے قیام کی ضرورت اور اس کے مقاصد کے بیان میں پیش کی تھی۔ یہ کالج سقوطِ میسور (۱۷۹۹ء) کی یادگار میں ۱۸۰۰ء کو قائم کیا گیا تھا اور اس کا مقصد تجارتی ادارے کے ایجنٹ نہیں بلکہ ایسے انگریز حکمران پیدا کرنا تھا جو ہندوستان میں برطانوی سامراج قائم کرنے کے اہل ہوں اور فرانس کے انقلابی خیالات سے متاثر نہ ہو سکیں۔

تیسرا بڑا انقلاب وہ تھا جو فرانس میں برپا ہوا (۱۷۸۹ء) جس کی تقلید میں سلطانِ ٹیپو نے سری رنگا پٹم میں Jacobin Club قائم کیا اور ایک رات اس نے اور تمام اراکین نے تاج شاہی کو آگ لگا دی اور وہ سب ایک دوسرے کو "شہری" کہہ کر مخاطب کرنے لگے۔ ٹیپو آپ کو Citoyen Tipu کہتا تھا

اور اس کی فرانس کے انقلابی رہنماؤں سے خط و کتابت تھی اُسے اسی طرح راجہ رام موہن رائے (۱۸۳۳-۱۸۷۲) ایک بڑی پُر تکلف دعوت منعقد کر کے انقلاب فرانس کا خیر مقدم کر چکے تھے اُسے لیکن انگلستان میں تماشا اُسے لب بام ہی رہا اور اس نے اس آگ کو اپنے ملک کے اندر نہیں آنے دیا۔ اس نے انقلاب کے اصول ضرور خاموشی سے اپنائے لیکن اپنی اخلاقی جارحیت اور مذہبی روایات کی کمر کو پہلے سے زیادہ مضبوط باندھ لیا۔ وہ ان ہی دو ہتھیاروں سے اب تک آدھے سے زیادہ یورپ کے غلام لڑتا رہا تھا۔ کچھ تعجب نہیں کہ ان کامیابیوں نے اس کے اندر اخلاقی برتری اور روحانی تفوق کا ایک خاص جذبہ پیدا کر دیا تھا۔ اودھ کے مرزا ابوطالب خاں جنہوں نے ۱۷۹۳-۹۴ میں یورپ اور انگلستان کا سفر کیا تھا، وہ بھی اس خیال سے متفق ہیں کہ انگریزوں میں قومی غرور بلا کا ہے اور وہ دنیا کی دوسری

۵۱

K. A. Faruqi : Nationalism and Urdu Poetry, paper read at the University of Wisconsin Colloquium, Feb. 22, 1962

انقلابی رہنماؤں سے مراد Directoire ہے۔ پانچ رہنماؤں کی وہ جماعت جس کے ہاتھ میں ۱۷۹۵ سے ۱۷۹۹ء تک فرانس کی عنان اختیار رہی۔

۵۲

Percival Spear : India, Pakistan and the West. Third Edn London. 188.

قوموں کو جنس کم از کم سمجھتے ہیں۔ ہندوستان کے مخصوص حالات میں انگریزوں کا یہ احساس اور بڑھ گیا اور عیسائی، مشنریوں اور Evangelism کی تحریک نے ان جذبات کو تیز کر دیا۔

اس وقت ہندوستان پر زوال اور انحطاط کا اندھیرا چھایا ہوا تھا۔ سلطنت مغلیہ کمزور ہو چکی تھی۔ اس کی حیثیت ایک عظیم الشان درخت کی سی تھی جس کی جڑیں دور دور تک پھیلی ہوئی تھیں۔ بہادر شاہ اول کے زمانے سے لے کر نادر شاہ کے حملے تک اس کے ٹہنے ٹوٹ ٹوٹ کر گر تے رہے لیکن اس کی جڑوں کو کوئی خاص نقصان نہیں پہنچا لیکن اس بیرونی حملہ (۱۷۳۹ء) نے مغلوں کی کمر توڑ دی اور بقول حضرت شاہ ولی اللہ "از سلطنت بجز نامے باقی نہ ماند" اس وقت جاٹ، مرہٹے،

سہ مرزا ابوطالب خاں: مائثر طالبی (فارسی) "مشعر بر حالات لندن و کیفیات جمیع جزیرہ انگلینڈ وغیرہ در عہد حکومت... لارڈ منسٹو بہادر حسب الحکم صاحبان عالی شان کا لیج کوئسل دام ظلہم، تصحیح جناب ڈاکٹر ولسن صاحب دام ثروت، و مرزا حسن علی خلیفہ الصدیق مرزا ابوطالب خاں، مبرعوم و میر قدرت علی در سنہ ۱۲۸۲ھ... چچا پ خانہ ہندوستانی طبع گردید" اس کا ایک نسخہ محمدن پبلک لائبریری مدراس میں بھی ہے۔ اس سفر نامہ کا انگریزی ترجمہ Charles Stewart کا کیا ہوا دو جلدوں میں لندن سے شائع ہو چکا ہے۔ مرزا ابوطالب خاں کے متعلق مزید تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو علامہ عبد اللہ یوسف علی کی "انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ"، مطبوعہ الہ آباد، سنہ ۱۹۳۶ء ص

روپیہ، سکے، انگریز سب ہی لوٹ کھسوٹ پر آمادہ تھے اور جب ان کی دوڑیں دہلی میں آتی تھیں تو خدا کی مخلوق رات کو سونے نہیں پاتی تھی لہٰذا ان طوفانوں میں عوام خاص و خاشاک سے زیادہ مجبور اور بے دست و پا تھے۔ ہر زبردست کے گھوڑے ان کے کھیتوں کو پامال اور ہر جاہل امیر کے سپاہی ان کے گھروں کو بے چراغ کر سکتے تھے۔ روزی کا کچھ ٹھیک نہیں تھا، صبح کو ملی تو شام کی خبر نہیں۔ دست کار، صنایع، کسان، مزدور، وضع و شریف سب ہی پریشان اور مضطرب تھے۔ خالصہ کی زمین کم ہو جانے سے خود شاہی خاندان پر تین تین وقت کے فاقے گزرتے تھے اور سلاطین کی حالت فقیروں سے بھی بدتر تھی۔ جاگیر داری اور اجارہ داری کی لعنتوں نے آسائش اور اطمینان ختم کر دیا تھا سیاسی انتشار اور اقتصادی بد حالی کے اس اندھیرے میں انگریز جن کے پیچھے انگلستان کا صنعتی انقلاب اور تاریخ کی بڑھتی ہوئی قوتیں تھیں، اپنے قدم مضبوطی سے جما رہے تھے اور انھوں نے ۱۸۵۷ء میں بنگال جیسے مالدار صوبہ پر قبضہ کر کے ہماری اقتصادی شررگ کو کاٹ دیا تھا ۱۸۵۷ء میں لارڈ لیک کی فوجیں فاتحانہ پرچم کے ساتھ دلی تک پہنچ گئیں اور انگریزوں نے ضعیف العمر شاہ عالم کو جو عبدالقادر روہیلہ کے ہاتھوں نابینا ہو چکا تھا، اپنے قبضے میں کر لیا۔ سر جی آر جن گانو کے صلح نامہ کی رو سے سندھیا نے دو آب کا سارا علاقہ مع آگرہ اور دہلی کے انگریزوں کے سپرد کر دیا اور وہ تیموری جاہ و جلال جس کے آگے کبھی شان عظمیٰ اور شوکت روم حقیر منہوم ہوتی تھی، نیست و نابود ہو گیا۔ شاہ عالم کی حکومت تو نیر پالم تک تھی لیکن اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کی حکومت سمٹ کر قلعے کی چھار دیواری تک رہ گئی۔ یہ بساط بھی، ۱۸۵۷ء میں درہم

دبر ہم ہو گئی۔

اس اقتصادی بد حالی اور سیاسی افراتفری میں تعلیم کی جو حالت ہو گئی وہ ظاہر ہے۔ جہاں تک دلی میں انگریزوں کی تعلیمی پالیسی کا تعلق ہے اس کی ابتدا ۱۸۱۳ء سے کی جاتی ہے۔ اس سال کے چارٹر کی رو سے یہ طے ہوا کہ ممالک محروسہ ہند کے ہندوستانیوں کی تعلیم، ادب کی ترقی و احیاء اور سائنسی تعلیم کے اجراء کے لئے کم سے کم ایک لاکھ روپے سالانہ خرچ کئے جائیں۔ یہ "شاہانہ" رقم منظور تو ہو گئی لیکن دس برس تک ایک پیسہ بھی اس پر خرچ نہیں ہوا!

اس وقت تعلیم کی طرف جو بے توجہی تھی اس کا اندازہ اس سے کیا جاسکتا ہے کہ بنگال جو ۱۸۵۷ء میں انگریزوں کے قبضہ میں آچکا تھا اور جس کی ۱۸۵۷ء میں آبادی تقریباً تین کروڑ ستر لاکھ تھی، اس کی تعلیمی ضروریات پر کمپنی بہادر کے صرف آٹھ ہزار روپے سالانہ خرچ ہوتے تھے جو انگریز ظلم کی تنخواہ کی ایک تہائی رقم تھی اور تقریباً اتنا ہی دو سو ہندوستانی قیدیوں کی نگہداشت پر خرچ کیا جاتا تھا۔

اس وقت انگریز نہ صرف یہ کہ تعلیم پر زیادہ خرچ کرنے کے لئے آمادہ نہیں تھے بلکہ انھوں نے یہ ستم کیا کہ بنگال میں جو کبھی مدرسوں کے لئے معافی کی زمینیں تھیں وہ سب بیچ دیں اور وہاں کے مدارس کا قدیم نظام جس کی بدولت اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے شروع میں ہندوستان کی تعلیم کا اوسط یورپ سے زیادہ تھا،

۱۰

اس کو نیست و نابود کر دیا اسے مدرسہ عالیہ اور کلکتہ دیوالیہ جن کا تعلیمی تاریخوں میں اتنا ذکر ہے، دراصل ہندوستانیوں کی درخواست اور اصرار پر جاری کئے گئے تھے۔ رپورٹ (Rev. A. Duff) نے صحیح کہا ہے کہ "تعلیمی پالیسی ہم نے شروع نہیں کی دراصل ہمارے سر مڑھ دی گئی" ۵۲

بالآخر ۱۸۲۳ء کو ایک جنرل تعلیمی کمیٹی کی تشکیل کی گئی اور یہ ایک لاکھ کی رقم اس کے تصرف میں دے دی گئی تھی اس کمیٹی کا سکریٹری وین (Dr. Horace Hayman Wilson) کو مقرر کیا گیا جو سنسکرت کا عالم اور مشرقی علوم کا حامی تھا۔ کمیٹی نے مختلف برطانوی علاقوں کی تعلیمی حالت کا جائزہ لینے کیلئے

۵ مارٹن لکھتا ہے کہ ہندوستان میں پانچ میں، انگلستان میں پندرہ میں، فرانس میں سترہ میں، ریاست ہائے متحدہ امریکہ میں گیارہ میں اور آسٹریا میں پندرہ میں، ایک آدمی تعلیم سے بہر مند ہے

تفصیل ملاحظہ ہو R. M. Martin: History of the Possession of the Hon'ble E. I. C. London 1837, Vol. 11, P. 173.

B. T. McCulley : English Education & the Origins of Nationalism, New York 1940, P. 183.

Jawaharlal Nehru : Discovery of India, London 1950, pp. 285 and 319

۵۲

Rev. A. Duff's Evidence, 3rd June 1853, Second Report from the Select Committee of the House of Lords on Indian Territories, 1852 - 53.

R. M. Martin : History Vol. 2, p. 177. ۵۳

سرکھ جاری کئے۔ دہلی کا جائزہ جے ٹیلر J. TYLOR نے لیا اور اپنی رپورٹ میں لکھا کہ دہلی میں تعلیم کی حالت بڑی افسوسناک ہے۔ پرانے اوقات بے توجہی کا شکار ہیں اور شرفا تک اپنے بچوں کو پڑھانے کا انتظام نہیں کر سکتے۔ اس وقت پرانے مدارس سسک رہے ہیں لیکن ان کی عمارتیں اور معلم موجود ہیں۔ اگر تعلیم کی از سر نو تنظیم کی جائے تو اچھے نتائج نکل سکتے ہیں۔

سٹریٹلر کی سفارش پر ایک "ادبی ادارہ" دہلی کالج کے نام سے ۱۸۲۵ء میں قائم ہوا اور وہ اس کے پہلے سپرنٹنڈنٹ مقرر ہوئے جن کو ۱۵۰ روپے ماہوار الاؤنس ملتا تھا کالج کے صرف کے لئے ۶۰۰ روپے ماہوار منظور کئے گئے۔ ایک پرنسپل سو روپیہ ماہوار پر اور پانچ مولوی پچاس روپے ماہوار پر رکھے گئے۔ اسی وقت پر طالب علموں کے لئے تین تین روپے ماہوار کے ۸۹ وظائف بھی جاری کئے گئے۔ جنرل کمیٹی نے تعلیم کے سلسلہ میں جو ہدایات جاری کیں ان سے دہلی کالج کی نوعیت اور حیثیت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ اس وقت اچھے استادوں اور کتابوں کی بڑی کمی تھی اس لئے دہلی کالج کے نصاب میں کوئی بڑی یا بنیادی تبدیلی ناممکن تھی اسی وجہ سے اس کمیٹی نے فقہ اور قدیم فلسفہ کو نظر انداز نہیں کیا لیکن "علوم مفیدہ کی تحصیل" پر زور دیا (مثلاً ریاضی و تاریخ) جہاں تک زبانوں کا تعلق ہے اس نے

۱۵

Educational Despatch from the Governor-General - in - Council to the Court of Directors, EIC., dated 27 January 1828.

ہندوستانی (اردو)، فارسی اور عربی کے سیکھنے کی سفارش کی لہٰذا اس سے صاف ظاہر ہے کہ ابتدا میں دہلی کالج کا مقصد بھی، اور مدارس کی طرح، خصوصیت سے عربی زبان اور اسلامی قانون کا سکھانا تھا۔ اس قسم کی تعلیم سے بہرہ مند لوگوں کی برطانوی عدالتوں میں بڑی کھپت تھی۔

۲۶ جولائی ۱۸۲۶ء کی رپورٹ سے جو گورنر جنرل نے پیش کی، معلوم ہوتا ہے کہ ایک سال کے اندر اس کالج نے غیر معمولی ترقی کی اور اقامتی طلباء کی تعداد ۱۲۰ تک پہنچ گئی۔ ۱۸۲۷ء میں عربی کے طلباء ۴۰ تھے لیکن فارسی کی اعلیٰ جماعتوں میں ۱۵۰ ابتدائی جماعتوں میں ۱۹۷ اور سنسکرت میں ۱۷۷ تھے۔ اس طرح طالب علموں کی مجموعی تعداد ۲۰۴۴ تھی۔ ۱۸۲۸ء میں ایک بڑی تبدیلی یہ ہوئی کہ ہیئت اور ریاضی کی تعلیم مغربی اصولوں کے مطابق دی جانے لگی اور انگریزی زبان کی تعلیم کا بھی انتظام کر دیا گیا۔ لیکن اس سال کے امتحانات کی رپورٹ سے معلوم ہوتا ہے کہ دہلی

۱۷ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو :

Education Despatch from the Governor General - in - Council to the Court of Directors, EIC., dated January 27, 1826 (I.O.)

۱۸

Education Despatch from the Governor General - in - Council of Bengal to the Court of Directors, dated 21st Aug. 1829 (I. O.)

۱۹

Bruce Tiebout McCully : English Education and the origins of Indian Nationalism, New York 1940, p. 26.

کالج میں انگریزی کی تعلیم ثانوی حیثیت سے ہوتی تھی جس کا معیار بہت معمولی تھا چنانچہ جنرل کمپنی نے اہل دہلی کے شوق کو دیکھتے ہوئے پرزور سفارش کی کہ انگریزی کی جماعتیں علیحدہ قائم کی جائیں اور انگریزی زبان، سائنس اور ادب کی تحصیل کے لئے ۸۰۰ روپے ماہوار منظور کئے جائیں۔ گورنمنٹ نے بھی اس خیال کی تائید کی (۱۸۲۹ء) اور قدیم دہلی کالج کے بطن سے ایک نیا ادارہ جس کو دہلی انسٹی ٹیوشن یا دہلی انگلش کالج یا دہلی کالج کا مغربی شعبہ کہنا درست ہوگا، وجود میں آیا۔ اس کی یہ مشرقی اور مغربی یا قدیم و جدید دونوں حیثیتیں آخر وقت تک قائم رہیں۔

دہلی کالج انگریزوں کی اس تعلیمی پالیسی کی بدولت وجود میں آیا جس پر مشرقی علوم کے حامی (Orientalists) عمل پیرا تھے اور جو اس وقت جنرل تعلیمی کمپنی پر چھائے ہوئے تھے۔ اس کے علاوہ یورپ میں ہندوستانی علوم کی دید و دریافت کی بڑی قدر تھی۔ گوئٹے کے توصیفی اشعار سر ولیم جونز (Sir William Jones)

کے تحقیقی مقالات اور ولیم رابرٹسن (William Robertson) کے ہندی انکشافات نے ان کی مقبولیت اور اہمیت کو بڑھا دیا تھا۔ بعض برطانوی حکمران، ہندوستانی علوم کی سرمد بازی پر آزر دہے تھے اور ان کا احیاء چاہتے تھے۔ لارڈ مینٹون نے ۱۸۱۶ء میں "ہندوستان کی یادداشت میں لکھا تھا کہ "ہندوستانی عالموں کی تعداد گرتی جاتی ہے اور مسلم کا دائرہ تنگ سے تنگ تر ہوتا جاتا ہے۔"۔

۱۵

Home Deptt : Letters to the Court of Directors, Vol. 97, 1820-30, Educational Despatch, dated 21st Aug. 1829, (I. O.)

۱۶

Calcutta Review, January - June, 1845, p. 259 Article "The Early or Exclusive Oriental Period of Govt. Education in Bengal."

اس پر کلکتہ ریویو کے مقالہ نگار نے طنز کیا تھا کہ "لارڈ منٹگو کی یادداشت تمام تر ہندوستانی علوم کا مرثیہ ہے، اس میں ہندوستان کے عیسائی و انیسرائے نے مغربی علوم کی حمایت میں ایک اشارہ بھی نہیں کیا ہے۔"

انگریز یہ اچھی طرح سمجھتے تھے کہ ہمیں ہندوستان کی حکومت تو مل گئی ہے لیکن ہندوستانیوں کی ہمدردی حاصل نہیں ہوئی، ان کو یہ بھی خیال تھا کہ اگر ان علوم کی حمایت کی گئی جو اہل ہند کو بہت عزیز ہیں تو وہ "ان کی نگاہوں میں سرخ رو ہو سکیں گے۔" اس لئے جنرل کیٹس نے جو تعلیمی پالیسی بنائی وہ مشرقی علوم کی حمایت میں تھی۔ اس کے اراکین کچھ تو اپنے دامن کی تنگی کی وجہ سے، اور کچھ عقیدہ یہ سمجھتے تھے کہ مشرقی تعلیم سوسائٹی کے ادنیٰ طبقہ سے شروع کی جائے اور اس کے فوائد و برکات چھن کر طبقہ ادنیٰ تک پہنچنے چاہیے۔ ان کی یہ بھی خواہش تھی کہ اس طبقہ کو رفتہ رفتہ مغربی علوم سے آشنا کیا جائے اس لئے کہ اچھے نتائج مشرق و مغرب کے آمیزہ ہی سے مرتب ہو سکتے ہیں اور شاید اسی صورت میں ان ہندوستانی زبانوں کو فروغ حاصل ہو سکتا ہے جو بعد میں ذریعہ تعلیم بنیں گی۔ دوسرے ہندوستان جیسے قدیم اور وسیع ملک میں مغربی آگاہیوں کی بنیاد صرف مشرقی علوم ہی پر رکھی جاسکتی ہے۔

۵۱

Calcutta Review, January - June, 1845, p. 259 Article "The Early or Exclusive Oriental Period of Govt. Education in Bengal.

۵۲

Adam's Third Report on Vernacular Education in Bengal and Bihar, 1868, p. 340.

اس جنرل کمیٹی کا سب سے بڑا کارنامہ دہلی کالج کا قیام ہے جس نے ہمیں مغربی علوم سے روشناس کرایا اور یہ واقعی بڑا احسان ہے لیکن یہاں یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ اس وقت پورا ہندوستان نئی ضرورتوں یا نئی ایجادوں سے نا آشنا ہے محض تھا یا ہندوستان کے مخصوص حالات کو جنرل کمیٹی کی تعلیمی پالیسی کے ہمیز کرنے میں کچھ بھی دخل نہیں۔ اس قسم کا مفروضہ تاریخ سے ناواقفیت پر مبنی ہوگا۔ مغلوں کے دور عروج کا ذکر نہیں جب کہ بابر (متوفی ۱۵۳۰ء) کا سفیر ماسکو میں مقیم تھا یا اکبر (متوفی ۱۶۰۵ء) امریکہ کی دریافت سے باخبر ہو چکا تھا اسے آخری زمانہ میں بھی دانشمند خاں (اورنگ زیب کے دارالخلافہ دہلی کا گورنر) ڈیکارٹے (Descartes) کی تجرباتی سائنس کی ایجادات اور ہاروی (Harvey) کے دوران خون کے نظریہ کی اہمیت کو پہچانتا تھا اور اس نے برنیئر (Bernier) کو گینڈی (Gassendi) اور ڈیکارٹے کی کتابوں کے فارسی تراجم پر مامور کیا تھا اسے اسی طرح سوانی جے سنگھ جس کا انتقال نادر شاہ کے حملے کے ۴ سال بعد ہوا ہے، علم ہیئت اور جدید ریاضی سے غیر معمولی دلچسپی رکھتا تھا اور ان شعبوں میں جو کچھ کام پر تکمال اور یونان میں ہوا تھا اس سے تراجم کے ذریعہ واقف تھا اسے اٹھارہویں صدی کے سیاسی

۵۱

Jawaharlal Nehru : Discovery of India, 4th, Edition, London 1966.
Foot note-page 261.

۵۲

Bernier's Travels ed. Constable and V.A. Smith, 1914, p. 324.

۵۳

Jawaharlal Nehru : Discovery of India, 1956, page 281.

انحطاط میں بھی ہندوستانی پیداوار کے طریقوں کا مقابلہ دنیا کے کسی ملک سے کیا جاسکتا تھا۔ ہندوستان کی ہندو یوں اور صنعت و تجارت کی ساکھ ایشیا اور یورپ تک پھیلی ہوئی تھی۔ اس کے بحری جہاز پنولین کے خلاف جنگ میں استعمال ہوئے تھے اور اس کی تعلیم کا اوسط، انگلستان سے کہیں زیادہ تھا۔ اسیو صدی کی عام مایوسیوں میں بھی جب کہ ہماری بیڑیاں بہت بھاری ہو گئیں تھیں، ہندوستانیوں میں ایک ایسا مستثنیٰ یا محدود طبقہ موجود تھا جو انگریزوں کے نئے علوم سے واقفیت کو ضروری سمجھتا تھا۔ ہمارا جہ پور دکرشن بہادر دہلی کے درباری شاعر، انگریزی سے واقف اور ہیم برگ Hamburg اکادمی کے ممبر تھے۔ انھوں نے ۱۸۲۸ء میں اپنی ایک فارسی نظم کا انگریزی ترجمہ بھی شائع کیا تھا۔ بشپ ہیبر Heber ۱۸۲۴ء میں لکھنؤ گیا ہے، وہ غازی الدین حیدر کے لکھنؤ کے متعلق لکھتا ہے کہ وہ ہندوستان سے زیادہ یورپ کے شہروں مثلاً ڈریس ڈن Dresden سے ملتا جلتا ہے۔ بادشاہ کے ملازمین میں انگریز انجینئر شامل ہیں اور وہ خود علم کیمیا، دھانی انجنیوں، نئے قسم کے جہازوں اور جدید کتابوں سے دلچسپی رکھتا ہے۔ ۳۵ نصیر الدین حیدر (۱۸۲۷-۳۷ء) نے تو ایک رصد گاہ (Observatory) بھی بنوائی تھی جس کی نگرانی Col. Wilcox کے سپرد

R. M. Martin :- History Vol. 2, 1837, p. 173.

Calcutta Review - Vol. XI, Jan.-June 1848-Misc. Notes-Review on 'History of the conquerors of Hind', Pub. in Calcutta, - Bengal Catholic Orphan Press, 1848.

Bishop Heber : Narrative of a Journey through the Upper Provinces of India-1824-5, 2vols., London, 1828.

تھی۔ لکھنؤ کے شاہی پریس سے ایسی کتاب بھی شائع ہو رہی تھیں جو انگریزی سے اردو میں ترجمہ کی گئی تھیں۔ لے مارٹن ۱۸۳۷ء میں لکھتا ہے کہ ”ہندوستان میں انگریزی زبان کی تحصیل کا رواج روز بروز بڑھ رہا ہے۔ لارڈ بینٹنک نواب فیض محمد خاں سے انگریزی میں خط و کتابت کرتے ہیں۔ دہلی کالج کے ایک استاد نے اس بنا پر استعفیٰ دے دیا ہے کہ اس کو کسی بھی دیسی ریاست میں یوٹریا سکرٹری کی اعلیٰ سے اعلیٰ جگہ بہت آسانی سے مل سکتی ہے۔ کشن لال نے اپنے دونوں لڑکوں کو اس نیت سے انگریزی پڑھائی ہے کہ وہ نواب فیض محمد خاں کے سکرٹری مقرر ہونگے۔“ لے مارٹن ۱۸۳۳ء میں انگریزوں کے تسلط کی وجہ سے جو ذہنی انقلاب پیدا ہو گیا تھا اس کی تفصیل کا یہ موقع نہیں لیکن یہ عرض کرنا بے محل نہ ہو گا کہ مشہور مصلح اور رہنما راجہ رام موہن رائے (متوفی ۱۸۳۳ء) جو ۱۸۳۱ء میں شہنشاہی کے سفر کی حیثیت سے انگلستان گئے تھے اور جو مائیکسٹر اور یورپول کی ”سائنس لیتی ہوئی اور پرنسپل کی چلتی ہوئی“ مشینیں دیکھ کر بے حد متاثر ہوئے تھے، یہ قطعی طور پر مغربی تعلیم کے حامی تھے اور ان کا یہ بھی خیال تھا کہ اگر ہندوستانیوں کو موقع دیا جائے

۱۵

A collection of Moral Precepts and Reflections gathered from various sources in English and Hindostany, vols. 1 and 2, printed at His Majesty the King of Oude's Lithographic Press, Lucknow, 1833 Library of Congress, Washington D.C., U.S.A.

۱۶

R. M. Martin: History of the Possessions of the Hon'ble E. I. C., 1837 vol. 2, p. 198.

۱۷

Calcutta Review vol. 4, 1845, Article on 'Rammohun Roy', p. 382.

توان کی یہ آبادی اپنے بچوں کو عربی، فارسی اور سنسکرت کے بجائے انگریزی پڑھائے گی۔
 باوجود مذہبی اور سماجی دشواریوں کے ولایت کے سفر کا سلسلہ بھی شروع
 ہو گیا تھا جو ۱۸۶۹ء میں نہر سوئٹزر کے مکمل ہو جانے کے بعد اور بڑھ گیا لیکن ابتدائی
 زمانہ میں بھی مرزا ابوظالب خاں کی مثال جن کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ اودھ کے ریڈیٹسی
 وکیل میر لندنی یعنی میر حسن علی ۱۸۱۴ء یا ۱۸۲۴ء میں Addiscombe میں اردو
 پڑھاتے تھے۔ ان کی انگریز بیوی Princess Augusta کی ملازم تھیں۔ یہ بارہ برس
 لکھنؤ میں رہنے کے بعد واپس ولایت چلی گئیں۔ میر لندنی کے انگریزی دانی کی تعریف
 کی جاتی تھی اور انھوں نے گولڈ اسمتھ (Goldsmith) کے ناول

Vicar of Wakefield کے ایک باب کا اردو میں ترجمہ بھی کیا تھا۔ اسی طرح
 یوسف خاں کبل پوش، مولوی مسیح الدین اور سر سید احمد خاں سے پہلے ۱۸۳۷ء میں
 انگلستان اور فرانس گئے تھے اور ان کے سفر نامہ کے بعض حصے رام چند کے محب ہند

۱۷

S. D. Collect: Life and Letters of Raja Rammohan Roy, London
 1900, pp. 71-73 and p.p. 59-60.

Calcutta Review, July-Dec. 1844, p. 387.

۱۸

۱۹ جان ٹیکسیر، منتخبات ہندی ہند اول مطبوعہ لندن ۱۸۴۶ء پانچواں ایڈیشن، صفحہ ۱۳۱
 کا نوٹ۔

میں شائع ہو چکے تھے لہٰذا ان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی یورپی علوم و فنون کے دلدادہ تھے۔

دہلی سٹنے پر بھی ہندوستان کا قلب و جگر اور ایک عظیم الشان تہذیب کی نشانی تھی۔ اس کے مکاتب و مدارس جید عالموں سے خالی نہیں تھے جن کے علم و فضل کی دھاک ہندوستان کے باہر ملکوں میں بٹھٹی ہوئی تھی اور جو اپنی تہذیب اور اپنے علوم پر فخر کرتے تھے۔ ان اساتذہ میں حضرت شاہ عبدالعزیز رحمۃ اللہ علیہ کا نام کئی حیثیتوں سے لائق ذکر ہے۔ ان کو مدرسہ عالیہ کلکتہ کی صدر مدرس کی لئے طلب کیا گیا لیکن انھوں نے اس عرض و جاہ پر ویرانہ دہلی کو ترجیح دی۔ اس وقت انگریزوں کا تسلط دہلی سے کلکتہ تک قائم ہو چکا تھا۔ انھوں نے فتویٰ دیا کہ پورا برطانوی ہند وارہ حرب ہے اور مسلمانوں کو اپنا نظم قائم کر کے لئے لڑنا چاہیئے لیکن جب انگریزی سیکھنے کا سوال پیدا ہوا اور مقامی و بیرونی مسلمان اس طرف

لے صاحب ہند اور خیر پوری نومبر ۱۸۴۹ء عنوان ”حال سفر یوسف خاں کابل پوش کا ملک انگلستان میں“ شروع میں رام چندر کا نوٹ ہے: ”ان صاحب نے ملک انگلستان اور فرانس اور مصر وغیرہ میں بطریق سیاحی سفر کیا اور وہاں کے جو عجیب حال پر چشم خود دیکھے قلم بند فرمائے اور تاریخ یوسفی اس کا نام رکھا۔۔۔ میں بھی ان کو لکھتا ہوں تاکہ یہاں کے لوگوں کو معلوم ہو کہ دنیا میں کیا عجیب و غریب چیزیں اور پیدائش خدا کی اور سیاحی میں معلوم ہوتی ہیں“ اس سفر نامہ کا نام ”عجائبات فرنگ“ بھی ہے اس کا ایک نسخہ ۱۸۴۷ء کا چھپا ہوا میرے کتب خانہ میں موجود ہے۔

متوجہ نہیں ہوئے تو انھوں نے انگریزی زبان سے استفادہ کی حمایت کی یہی نہیں

سہ دلی کالج میگزین: قدیم دلی کالج نمبر ۱۹۵۳ء شذرات از راقم ص ۲۱ نیز عبد المجید سالک: "مسلم ثقافت ہندوستان میں" مطبوعہ لاہور ۱۹۵۷ء ص ۶۲۲ مولانا عبد المجید سالک نے حضرت شاہ عبد العزیز کے اس فتویٰ جواز کا رشتہ دہلی کالج سے جوڑا ہے اور لکھا ہے:

"جب ایسٹ انڈیا کمپنی نے دہلی میں کالج قائم کیا اور مسلمان اس کالج میں تعلیم

پانے پر آمادہ نہ ہوئے تو شاہ صاحب نے ان کے شبہات کو رفع کر کے ان سے

کہا کہ دہلی کالج سے استفادہ کریں یعنی شاہ صاحب انگریزی اسکولوں

اور کالجوں میں تعلیم حاصل کرنے کی اجازت دے چکے تھے۔"

مولانا سالک کی یہ رائے صحیح نہیں اس لئے کہ شاہ صاحب کا انتقال ۱۸۲۲ء میں ہوا ہے اور

دہلی کالج ۱۸۲۵ء میں قائم ہوا۔ ابتدا میں اس کی حیثیت عربی مدرسے کی سی تھی۔ اس میں انگریزی

جماعتوں کا اضافہ ۱۸۲۸ء میں ہوا ہے۔ شاہ صاحب کا فتویٰ دہلی کالج سے نہیں شاہ بخارا کے

ایک استفسار سے متعلق ہے۔ فرماتے ہیں "اور انگریزی پڑھنا یعنی انگریزی کا حرف پہچانتا اور

اس کی لغت اور اصطلاح جانتا، اس میں کچھ قباحت نہیں بشرطیکہ صرف مباح ہونے کے خیال

سے انگریزی حاصل کی جائے۔ اس واسطے کہ حدیث شریف میں وارد ہوا ہے کہ آنحضرت

صلی اللہ علیہ وسلم کے حکم کے موافق زید بن ثابت نے یہود و نصاریٰ کے خط و کتابت کا طریقہ اور

ان کی زبان سیکھی تھی اور اگر صرف ان کی انگریزوں کی خوشامد کی غرض سے اور ان کے

سرائفہ اختلاط رکھنے کے لئے یہ علم پڑھے اور اس ذریعہ سے چاہے کہ ان کے یہاں تقرب

حاصل ہو جائے تو البتہ اس میں حرمت اور کراہت ہے" (سرور عزیزی المعروف فتاویٰ

عزیزی مطبوعہ مطبع مجیدی کراچی ص ۳۳۵)

بلکہ حضرت شاہ عبدالعزیز نے انگریزوں کے ساتھ کھانا کھانے کی موافقت میں بھی فتویٰ دیا تھا لہٰذا ان بیات سے واضح ہوتا ہے کہ انگریزوں سے علمی روابط اور انگریزی زبان و علم کی یہ تائید سرسید کی تحریک سے تقریباً پچاس برس پہلے حاصل ہو چکی تھی۔

اس بحث کا مدعا یہ ہے کہ دہلی کالج کچھ ایسی "بے موسم" کی چیز نہیں تھا اور ایک طبقہ خواہ وہ کتنا ہی مختصر کیوں نہ ہو، ایسا ضرور تھا جو انگریزوں کے علم و آئین کو جاننے اور سمجھنے کا خواہش مند تھا۔ شاید یہ وجہ ہے کہ بہت جلد دہلی کالج کے مشرقی شعبہ کو زوال اور مغربی شعبہ کو ترقی حاصل ہونا شروع ہوئی۔ ۱۸۳۴ء میں انگریزی کی جماعتوں میں طلباء کی تعداد ۱۶۰ تک پہنچ گئی۔ انگریزی گرامر کے پچاس فارسی نسخے صرف ایک دن میں بکے لگے ۵۰ اور مولویوں اور پنڈتوں کے لڑکے

۱۰

J. M. S. Baljon: The Reforms and Religious Ideas of Sir Sayyed Ahmad Khan, 2nd. Edn., Lahore 1958, p. 23. سرسید کا رسالہ احکام طعام

۱۸۶۶ء میں شائع ہوا اس کے اظہار کی ضرورت نہیں کہ شاہ صاحب کی مراد حلال کھانوں سے ہے۔ سرسید کا رسالہ احکام طعام اہل کتاب اس کے بہت بعد ۱۸۶۶ء میں شائع ہوا تھا۔

۱۱

Appendices 'F' and 'G' of the Report of the General Committee of Public Instruction for 1833.

”اب اس پرانے نظریے پر ہنسنے لگے کہ زمین دنیا کا ایک جامہ مرکب ہے۔“

دہلی کا یہ پورا چونکہ صحیح وقت پر لگایا گیا تھا اس لئے اس نے جڑ تو پکڑ لی لیکن اسے نیم سحر میں آنے سے پہلے بادِ سموم کا بھی مقابلہ کرنا پڑا۔ جب کبھی کسی نئی تحریک کا آغاز ہوتا ہے جو مردِ جبہ طریتی زندگی کے لئے خطرہ معلوم ہو تو اس کی مخالفت ہوتی ہے اور مخالفت کی کمی یا زیادتی اس پر منحصر ہوتی ہے کہ اس تحریک کے لئے زمین کتنی ہموار یا ناہموار ہے۔ دلی کانج بھی اس کلیہ سے مستثنیٰ نہیں ہے۔ جنرل کمیٹی نے اس کانج کے لئے ۷۰ روپیہ ماہوار مقرر کئے تھے لیکن ۱۸۲۹ء میں نواب اعتماد الدولہ (متوفی ۱۸۳۱ء) نے اس کے لئے سات سو روپیہ ماہوار کا وقت منظور کیا۔ ان کے داماد اور اس وقت کے متولی سید حامد علی خاں کو انگریزوں سے یہ شکایت تھی کہ یہ کانج عربی اور فارسی کی تعلیم کے لئے قائم کیا گیا تھا لیکن وقت کی رقم انگریزی کے شعبہ پر خرچ ہو رہی ہے۔ نیز ہندوستان بھرتیں جتنے بھی تعلیمی ادارے ہیں سب عیسائیت کی تبلیغ کرتے ہیں اور اسی وجہ سے کانج کی موجودہ مسیحی کمیٹی بھی نواب مرحوم کی وصیت کا احترام نہیں کرتی۔ لیکن حامد علی خاں کو گورنر جنرل کی طرف سے تنبیہ کی گئی کہ آئندہ اس کانج کے سلسلہ میں کسی بھی ایسی شکایت پر غور نہ کیا جائے گا، جو خط و کتابت کے مقرر طریقہ یعنی کانج کی مقامی کمیٹی اور جنرل کمیٹی کے ذریعہ نہ بھیجی جائے گی۔ اس وقت حالات کا رخ بدل چکا تھا۔ سترہویں صدی میں ہندوستانی تہذیب

۱۰

C. F. Andrews : Maulvi Zaka Ullah of Delhi, 1928 pp. 39-40. Also Percival Spear : Twilight of the Moghuls, Cambridge 1951, p. 200.

۵۲ قدیم دہلی کا تاریخ و تہذیب

اہل یورپ کی نظروں میں حقیر نہیں تھی۔ لیکن مندرجہ میں ان کا انداز فکر اس ملک کے متعلق بدل گیا اور وہ اس کی رذائیت کو فرسودہ، اس کی رسموں کو ہیمانہ اور اس کے عوام کو سراسر وحشی سمجھنے لگے۔ اٹھارھویں صدی کے فرانسیسی فلسفیوں نے یہ بات پورے یورپ کے دل میں بٹھادی تھی کہ ان کی تہذیب تمام دوسری تہذیبوں سے اعلیٰ وارفع ہے، اس لئے کہ یورپ نے ترقی کا راز جان لیا ہے اور وہ راز ہے عقلیت۔ اس کی بدولت ایسی سائنسی ترقی ممکن ہے جس کی نظیر باغی میں نہیں اور اسی کے ذریعہ سماج کی ایسی تشکیل کی جاسکتی ہے جس کی بنیاد انصاف پر ہو۔ صنعتی انقلاب بھی اسی سائنسی فکر کا ناییدہ نتاج جس کی دولت آفرینیوں کے آگے قارون کے خزانے ہیچ تھے۔ انیسویں صدی میں جب اس مدد سے خیال سے انسان دوستی اور افادیت کی تحریکیں آکر مل گئیں تو انگلستان میں ایک دور اصلاح شروع ہو گیا اور ہندوستان کو اس "نئے فلسفہ" کے برزے کا رولانے کا بہترین عمل سمجھا جانے لگا۔ ان افکار و خیالات سے متاثر انگریزوں نے (جن میں بنٹنک اور میکے کے بہت مشہور ہیں) جب ہندوستان میں ذات پات کی تفریق دیکھی تو ان کی انسان دوستی کو ٹھیس لگی اور جب یہاں کی قبیلہ رسمیں دیکھیں تو ان کی عقل دوستی کو صدمہ پہنچا اور ان کو یقین ہو گیا کہ ہندوستان کی نجات صرف مغرب کی تقلید اور پیروی میں ہے۔ اس طبقہ کو

Evangelical

گروہ سے بھی مدد ملی جو عیسائیت کی سطح پر انسان دوست اور عقلیت کی سطح پر افادیت پسند واقع ہوا تھا۔ سلاسل کے چارٹر کی رو سے عیسائی مشنریوں کو برطانوی مقبوضات میں آزاد تبلیغ کی اجازت بھی مل گئی جو سچے دل سے یہ سمجھتے تھے کہ انہیں ہندوستان میں ایک بڑی تبلیغی اور تعلیمی مہم سرانجام دینا ہے۔ دلی کالج کے پرنسپل ٹیلر (Taylor) کی سرگرمیاں اور مسلمانوں کے ساتھ پادری فینڈر (Pfander) کے مناظرے اس سلسلہ کی کڑیاں

اس زمانہ میں یہ بحث چل رہی تھی کہ ہندوستانیوں کو کون سی تعلیم دی جائے اور اس کا ذریعہ کیا ہو۔ لارڈ میکالے کا خیال تھا کہ ہندوستانی کلچر خرافات اور توہمات کا پشتارہ ہے اور وہ تاریخ جو تیس فٹ کے اونچے حکمرانوں سے بھری ہوئی ہے اور جن کا دور حکومت تیس ہزار سال تک پھیلا ہوا ہے اور وہ جغرافیہ، جس میں تمام سمندر، درودھ اور شیرے کے ہیں، اس کا پڑھنا نہ صرف نفع اوقات ہے۔ میکالے Cecil Rhodes کا ہمنا اور ہم خیال تھا ان دونوں کو برطانیہ کی مسیحائی کا یقین تھا اور وہ یہ سمجھتے تھے کہ اس کے اس فیوض و برکات ہی سے یہ خدا کی مقہور اور تیرہ دتار سرزمین روشن ہو سکتی ہے۔ میکالے کے فکری محرکات میں برطانوی سرمایہ داری کی وہ سیاسی اور معاشی ضرورتیں اور مددیں مستزاد تھیں جن کا تقاضہ تھا کہ ملک میں ہمدرد اہل کاروں کا ایک ایسا گروہ پیدا کیا جائے جو نوآبادیاتی نظام کے قیام میں اعانت کر سکے، "جو خون اور نسل کے اعتبار سے تو ہندوستانی ہو مگر مذاق اور رائے اور عجب کے اعتبار سے انگریز" میکالے کو یہ بھی یقین تھا.....

۱

Calcutta Review - Vol. IV, July - Dec. 1845: The Mohammedan Controversy p. 449.

۲

Thompson and Garrat: Rise and Fulfilment of British Rule in India 1935, I, p. 661.

—Macaulay's Minute, Also, G.O. Trevelyan: The Life and Letters Lord Macaulay (2 vols.) London, 1931, I, p. 291

۳

Hans Kohn: A History of Nationalism in the East, 1929, pp. 94-5.

کہ اگر اس کی تعلیمی پالیسی پر عمل کیا گیا تو اس سے ہندوستان میں عیسائیت کو فروغ حاصل ہوگا اور انگریزوں کی سانی، اور مذہبی برتری کا سکہ بیٹھ جائے گا۔

میکائے کی یہ تعلیمی یادداشت (۱۸۳۵) ہماری تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ اس موقع پر ویلسن (WILSON) نے بہت داد دیا مچائی کہ یہ بڑا ظلم ہے کہ ہندوستانیوں کے ذہن کو ان کی تہذیبی بنیادوں سے محروم کر دیا جائے اور وہ اپنے فکر و خیال کے لئے ایک اجنبی ملک کے محتاج ہو جائیں جو مانتے مندر پارہ واقع ہے۔ لیکن گورنر جنرل لارڈ ولیم بینٹنک نے اس یادداشت کو منظور فرمایا۔ مشرقی علوم کے حمایتیوں کو شکست ہوئی اور ہندوستان کی ثقافتی غلامی کا وہ درد شروع ہوا جو فوجی محلومی سے زیادہ گراں نشیں تھا۔

کھڑا ایسا ہوتا ہے کہ زلزلہ آتا ہے اور مکان و مکین سب دب جاتے ہیں لیکن ایک بچہ حسن اتفاق سے بچ جاتا ہے۔ کچھ ایسا ہی دلی کالج کے ساتھ ہوا۔ میکائے کی تعلیمی پالیسی نے پورے ہندوستان کو متاثر کیا۔ مشرقی علوم سرپرستی اور امداد سے محروم کر دئے گئے لیکن دلی کالج

۱۵

Isnwar Nath Tops : The Growth and Development of National Thought in India (Inaugural Distribution 1926) Gluckstadt 1936 page 65 - Macaulay's letter to his mother dated 22nd Oct. 1835.

George D. Bence - Op. cit p. 181. ۱۶

۱۷

Asiatic Journal, XLVII, Jan. 1836, pp 1 — 16 — H H Wilson's letter dated 5th Dec. 1835.

۲ اگر یہ حکم میں انہمازیوں سے لڑائی کی وجہ سے اس پالیسی پر جلد عمل نہ ہو سکا۔

کو باقی رہنے دیا گیا۔۔۔۔۔ واپس آفت از مینا گزشت !۔

کولہلی کالج کی سب سے بڑی خصوصیت یہ تھی کہ اس نے اردو کے ذریعہ مغربی سائنس، ہیئت، ریاضی، انجیل فلاسفی وغیرہ کی تعلیم کا انتظام کیا اور شمالی ہند میں سب سے پہلے مشرق اور مغرب کے صحت مند عناصر کو سمونے کی کوشش کی۔ اس طرح اس کا نئے نئے صرف اردو زبان میں تعلیم کی شان دار روایات قائم کیں بلکہ ایک نئی فضا اور ایک نئی شش جہت پیدا کی۔ تعلیم میں مادری زبان کی اہمیت، مشرق و مغرب کا امتزاج اور وہ سائنسی اور سیکولر نقطہ نظر جس پر آج ہم زور دے رہے ہیں اور جس کی مدد سے اس زمانہ میں ہم اپنی زندگی کی تشکیل کرنا چاہتے ہیں اس کا اولین احساس دہلی کالج ہی نے پیدا کیا تھا۔

انگریزی اثر سے بنگال میں جو بیداری پیدا ہوئی تھی، وہ زیادہ تر ادبی ہے لیکن دہلی میں اس کی حیثیت سائنسی ہے۔ اس پرانے شہر میں جو قدیم تہذیب کا علامتی مرکز تھا، انگریزوں کی رسمیں نہیں آئیں۔ ان کے خیالات آئے۔ مغرب کی برکتوں کا یہ احساس کبھی بھی اتنی جلد نہ پیدا ہوتا اگر دہلی کالج کی نامور شخصیتیں، جن میں مشہور ریاضی دان رام چندر کا نام سرفہرست ہے، مدرسین و تصنیف کے ذریعہ یا صحافت و ترجمہ کے نئے معیار قائم کر کے ان خیالات کی باقاعدہ اشاعت نہ کرتیں۔

انیسویں صدی کی ابتدا میں ہندوستان کو جغرافیائی اعتبار سے ملک کہہ لیجئے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ اس کی تاب و توانائی ختم ہو رہی تھی۔ ملکی قوتیں ٹکرا ٹکرا کر مضمحل ہو چکی تھیں اور ان میں اتنی سکت باقی نہیں تھی کہ ملک کی رہنمائی کر سکیں۔ پرانے زرعی نظام کے ختم ہوجانے

اور انگریزوں کے معاشی استحصال کی وجہ سے ملک غریب ہو گیا تھا اور خوف اور مایوسی نے اس کو بہت سے امراض و اوبام میں مبتلا کر دیا تھا۔ ہندوستانی ذہن کے آگے نہ کوئی منزل تھی۔ نہ کوئی محمل، گرد و پیش کے اندھیرے سے بچ کر اس نے اپنی ساری توجہ خارج کے بجائے باطن پر مرکوز کر دی تھی اور وہ بہت سی پرانی اور فرسودہ اقدار کو سینہ سے لگائے ہوئے تھا۔ قدیم و جدید کی اس آویزش میں دلی کالج ایک ستارہ ہے جو اس شام غم میں بھی صبح نو کی خبر دیتا رہا۔ اس نے ہمیں رواجی تصورات سے نجات دلا کر ایک نئی آب و ہوا پیدا کی جس میں ماضی کا تنقیدی شعور، حال کا نیا احساس اور مستقبل کی پذیرائی ممکن تھی۔ کالج کی شخصیتوں میں رام چندر، پیارے لال آشوب، اشپرنگر، مملوک علی، صہبائی، شیونرائن آرام، کریم الدین محمد حسین آزاد، ذکار اللہ، نذیر احمد اور ضیاء الدین اور بیرون کالج کی شخصیتوں میں غالب و آرزو۔ سرسید و حالی کے کارنامے علیحدہ علیحدہ اہم ہیں لیکن ان سب کا ملکر جائزہ لیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ انہوں نے ہمارے فکر و احساس کی ایک بڑی آبادی کو بدل دیا تھا۔

اس تبدیلی کا اثر دور تک پہنچ گیا تھا۔ غالب کے یہاں جو مغرب کی خیر و برکت کا احساس اور انگریزوں کے علم و آئین کی تعریف ملتی ہے، وہ بھی دراصل مولانا ابوالکلام آزاد کی صراحت کے خلاف ہے۔ مکتے سے زیادہ دہلی کی فضا کی پرندہ ہے۔ مکتے میں تو ان کی نظر "سبزہ ناز ہلے مطرا"

۱۔ مفتی صدر الدین آرزو، ڈاکٹر اشپرنگر کے دوست۔ رام چندر کے رسالہ محب ہند کے خریدار اور دہلی کالج کے نمٹن تھے (قدیم دلی کالج نمبر صفحہ ۳۶، ۶۶، ۱۲۴)

۲۔ حضرت مولانا نے غلام رسول مہر کی کتاب "غالب" کے حواشی میں مرزا کے سفر مکتے کو ان کی ادبی زندگی

کا بڑا اہم موثر قرار دیا ہے اور ان کی نشر کی سادگی کے سلسلہ میں میر حسن علی کے ترجمہ Vicar of

Wakefield کا بھی ذکر کیا ہے۔

اور "نازنین بتان خود آرا" سے آگے نہیں گئی۔ دہلی میں جو تبدیلیاں بے پاؤں آرہی تھیں اور جو اخبارات و رسائل شائع ہو رہے تھے، ان کا چرچا کالج کے حدود سے نکل کر علم و دست گھرانوں تک پہنچ گیا تھا۔ اور وہ قدیم فلسفہ جس کا محور ارسطو کی تعلیمات تھیں پس پشت پڑ گیا تھا۔ غالب نے البتہ دہلی کالج کی ملازمت قبول نہیں کی جس کے معنی یہ ہیں کہ وہ اپنی وضع داری کو گنوا کر نئے نظام سے مفاہمت کے لئے تیار نہیں تھے لیکن ان کا انتخابی ذہن قدیم علوم کی نارمانیوں سے واقف ہو چلا تھا۔ کالج کے حلقے سے ان کے اچھے مراسم تھے اور وہ انگریزوں کی داد و دانش کو پسندیدگی کی نظر سے دیکھتے تھے۔ غالب کے یہاں جو چیز ایک "مہم احساس" کی صورت میں تھی، وہ سرسید کے یہاں ایک "واضح اصلاحی پروگرام" بن گئی۔ پھر یہ بات بھی نظر انداز کرنے کے قابل نہیں کہ جدید اردو ادب کے قائلہ سالاروں میں سرسید، ندیر احمد، حالی، ذکا، آشا، پیارے لال آشوب اور محمد حسین آزاد کے ذہن کے بیشتر نقش و نگار راست یا بالواسطہ

۱۔ غالب نے آئین اکبری کو "متاع کس محضر" اور سرسید کی تصحیح کو "مردہ پروردن" کہا ہے (جو غلط اور غیر اہم ہے) لیکن انگریزوں کے "شیوہ و انداز" کی تعریف کی ہے (جو اہمیت سے خالی نہیں)

ناچہ آئین ہا پدید آورده اند	آنچه ہرگز کس ندید آورده اند
گہ دغاں کشتی بیجیوں می برد	گہ دغاں گردوں بہاموں می برد
نغمہ ہا بے زخم از ساز آورند	حسرت چوں طائر بہ پرداز آورند
رو بہ لندن کا ندراں درخندہ باغ	شہر روشن گشتہ در شب بے چراغ

سرسید ۱۸۶۹ء میں لندن گئے اور مغرب سے بے حد متاثر ہو کر لوٹے۔

دہلی کی اسی فضا میں تیار ہوئے تھے۔ حقیقت بھی یہ ہے کہ دہلی کی تاریخ تعلیمی، تاریخ معاشرت اور تاریخ ادب میں جہاں کہیں ۱۸۵۷ء کی بغاوت سے پہلے کسی صحیح حرکت کی روانی نظر آتی ہے، اس کا سلسلہ، دہلی کالج ہی سے ملتا ہے۔

فورٹ ولیم کالج سے سرسید کی سائنسی فکر سوسائٹی تک عشق کی ایک جست نہیں ہے، دہلی کالج اس کی درمیانی منزل ہے۔ طبیعیات، کیمیا، ہیئت، ریاضی، تاریخ، جغرافیہ، سیاست، مدن، فلسفہ و اخلاق، صحافت، قواعد، لغت سازی، تذکرہ و ترجمہ، ناول نگاری، ادب نسواں، مقالہ نگاری اور مکتوب نویسی میں دہلی کالج سے متاثر شخصیتوں نے جو کام انجام دیئے ہیں وہ ہماری تاریخ ادب کے اہم سنگ میل ہیں۔ اور اس وقت عمل میں آئے ہیں جب لوگ نو غرض نظم ہی کے خط و خال پر مٹے ہوئے تھے اور آدم شریف یعنی سرسید احمد خاں کے کارنامے سامنے نہیں آئے تھے۔

اس موقع پر فورٹ ولیم کالج اور دہلی کالج میں جو بنیادی فرق ہے، اس کی وضاحت بھی ضروری ہے۔ اول الذکر نے قدیم اسلوب بیان میں ایک انقلاب برپا کر دیا اور باوجود فارسی کے عالمگیر اثر کے "سلیس شرنکاری کی شاہراہ" قائم کر دی لیکن وہ سنہ ۱۸۵۷ء میں مساجد نو آموز کو اردو پڑھانے کے لئے قائم کیا گیا تھا۔ اسی لئے صرف زبان دانی کالج ہو کر رہ گیا اور اس کا اثر بھی طرز و اسلوب کی سرحد سے آگے نہ بڑھ سکا۔ اس کے مخاطب ہندوستانی نہیں انگریز تھے۔ اسی لئے علامہ عبداللہ یوسف علی نے اس کو ایک "جزیرہ" سے تعبیر کیا ہے جہاں تک بیرون کالج کے مقتدر مصنفین کا تعلق ہے (یعنی وہابی مصنفین کو چھوڑ کر) ان کے

لے تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو راقم الحروف کا مقالہ "وہابی ادب" جو آل انڈیا اورشیل کانفرنس کے اجلاس بھونیشور میں پڑھا گیا۔

طرز پر بھی فارسی کا گہرا اثر تھا، وہ بدستور ظہوری اور بیدل کی نثر کے دادہ تھے اور حد یہ ہے کہ پرائیوٹ خطوں میں بھی "محمد شاہی روش" کو بہتنا ضروری سمجھتے تھے لیکن جب نئی ضرورتوں کی صبح طلوع ہوئی تو رات کا یہ غازہ اور نرگسی آنکھوں کا سرمہ دھل گیا نئے تقاضوں اور نئی تبدیلیوں نے تکلفات کے طلسم کو توڑا اور اس میں سادگی اور سچائی کی نئی روایات قائم کیں۔

اس طلسم کے توڑنے اور نئی قدروں کے پھیلانے میں دلی کالج کے ماسٹر رام چندر کا بڑا حصہ ہے جو اس مانو گراف کا اصل موضوع ہیں۔ ان کی اولیات میں تنقید شعرو ادب، ترجمہ و تارتخ، سیرت و سوانح، مضمون نگاری اور صحافت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ سرسید، حالی، آزاد، نذیر احمد اور شبلی کے کارنامے، رام چندر کے بعد کے ہیں۔ موخر الذکر کو "اردو کے عناصر خمسہ" کے آگے تاریخی تقدم حاصل ہے، ادبی نہیں لیکن یہ شرف بھی معمولی نہیں۔

جدید اردو شاعری کا باقاعدہ آغاز ۱۸۷۱ء کے مشاعرہ پنجاب اور نئی تنقید کی ابتدا حالی کے مقدمہ شعرو شاعری سے کی جاتی ہے جو ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا لیکن رام چندر نے حالی سے ۴۶ سال پہلے اپنے رسالہ خیر خواہ ہند میں اردو شاعری پر تنقید

۱۷۱ رام چندر کا خیر خواہ ہند جیسا کہ صدیق الرحمن قدوائی صاحب لے لکھا ہے یکم ستمبر ۱۸۴۷ء کو جاری ہوا لیکن نومبر ۱۸۴۷ء سے اس کا نام محب ہند ہو گیا۔ ڈاکٹر گارسان دتاسی اور ابوللیث صدیقی صاحب خیر خواہ ہند اور محب ہند کو دو مختلف رسالے سمجھتے ہیں جو صحیح نہیں۔ قاسم علی، سجن لال صاحب اور عتیق صدیقی صاحب کا خیال ہے کہ خیر خواہ ہند صرف ستمبر ۱۸۴۷ء میں نکلا اور دوسرے ہی نمبر سے اس کا نام محب ہند ہو گیا۔ یہ رائے بھی درست نہیں۔ ہاردرڈ یونیورسٹی لائبریری کیمبرج امریکہ میں اس رسالہ کے ابتدائی پرچے مل جانے سے ان غلط فہمیوں کا بخوبی ازالہ ہو جاتا ہے۔

کی ہے جس سے اس میدان میں ان کی صلاحیتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہاں ان کے خیالات کو پیش کرنے سے مراد رخ روشن کے آگے شمع رکھنا نہیں ہے۔ صرف یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ ان میں سے بعض اعتراضات کو حالی نے آگے چل کر زیادہ صراحت اور تنقیدی بصیرت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یکم ستمبر ۱۸۴۷ء کے خیر خواہ ہند میں (جس کا نام نومبر ۱۸۴۷ء سے محب ہند ہو گیا) ایک حصہ انگریزی زبان میں لکھی ہے۔ اس میں رام چندر کا ایک مضمون مشاعرہ پر شائع ہوا ہے جس میں ضمناً اردو شاعری پر کبھی تنقید ہے۔ ذیل میں اس مضمون کے اہم نکات کو پیش کیا جاتا ہے،

- (۱) مشاعرے صوبہ شمالی و مغربی اور بالخصوص دہلی میں مہینہ اہر پندرہویں دن یا ہر ہفتہ ہوتے ہیں۔ میر مشاعرہ شاعروں کو دعوت نامے جاری کرتا ہے اور مصرع طرح کی اطلاع دیتا ہے لیکن سامع کی حیثیت سے ہر شخص شرکت کر سکتا ہے۔ کوئی روک ٹوک نہیں ہے۔
- (۲) عام طور پر سامعین، اساتذہ سخن کو سننے کے بعد چلے جاتے ہیں اس لئے یہ رواج ہے کہ استادوں سے آخر میں پڑھولتے ہیں تاکہ محفل آخر وقت تک جمی رہے۔
- (۳) مشاعرہ بالعموم ایک وسیع دالان میں منعقد ہوتا ہے جو تمام آسائشوں اور ضرورتوں کا جامع ہوتا ہے۔ پڑھنے والے کے سامنے شمع آتی ہے جس کی روشنی میں وہ اپنا کاغذ پر لکھا ہوا کلام سناتا ہے۔

- (۴) شاعری کا موضوع عام طور پر عشق ہے جس کا معیار بہت پست اور افسوسناک ہے۔
- (۵) اس کا اندازہ معشوق کے تصور سے کیا جاسکتا ہے۔ وہ ان شاعروں کی دنیا میں بے دفائی اور جور و جفا کا پتلا ہے۔ وہ ہوا الہوس رقیب سے راہ و رسم ہی نہیں رکھتا بلکہ سچے عاشق کی ایذا رسانی سے خوش بھی ہوتا ہے۔

(۶) اردو شاعری میں عاشق، سودائی و مجنوں، رند خراباتی، کافر، مغنوم اور دلگیر نظر آتا ہے۔

(۷) عاشق اور واعظ میں کبھی نہیں بنتی۔ ان شاعروں نے شیخ کی بری طرح خبر لی ہے اور کوئی گستاخی ایسی نہیں ہے جو ان واعظان مذہب و اخلاق کے ساتھ روا نہ رکھی ہو۔
(۸) ہر مصیبت اور بے عملی کا سبب چرخ نیلوفر ہے۔ ہمارے شاعر (جو عاشق سمجھے جلتے ہیں) جب کبھی معشوق کی ایذا رسانی اور بے وفائی کا ذکر کرتے ہیں تو اس کا سارا الزام آسمان کی کج رفتاری پر رکھتے ہیں۔

(۹) اردو شاعروں کی بے مذہبی (Irreligiousness) مشہور ہے اس کا اندازہ مندرجہ ذیل اشعار سے ہو گا:

نہ بت خانہ سے کام اپنا، نہ بیت اللہ سے مطلب
میں بندہ عشق کا ہوں، مجھ کو کیا ہے راہ سے مطلب

سمجھ تو دیکھ مجھ سے تجھ سے جھگڑا کیا ہے اے زاہد
تجھے تسبیح سے اور مجھ کو اپنی آہ سے مطلب

واعظ ناکس کی باتوں پر کوئی جاتا ہے میسر
آؤ مے خانے چلیں تم کس کی باتوں پر گئے

اے خیر خواہ ہند، مورخہ یکم ستمبر ۱۸۷۷ء صفحہ ۱ اور ۲ حصہ انگریزی مخزنہ ہارورڈ یونیورسٹی
لائبریری کمبرج۔ ریاست ہائے متحدہ امریکہ

رام چندر کی انگریزی زبان و ادب سے واقفیت راست تھی۔ حالی کی بالواسطہ لیکن حالی کا مذاق سخن رام چندر سے بلند تھا۔ وہ خود شعر کہتے تھے اور اچھے شعر کی پرکھ رکھتے تھے۔ وہ اپنی شاعری کے مزاج اور ادب کی روایت سے بے خبر نہیں تھے اور بلاغت میں اشارت اور ادب کی جواہریت ہے، اس کے راز داں تھے۔ رام چندر نے اعتراضات کی انگلی تو صحیح جگہ پر رکھ دی لیکن تیسرے کا تیر نیم کش ان کی بے چین راحتوں میں اضافہ نہ کر سکا۔ اور انہوں نے اردو شاعری کو ایک ایسے پیمانہ سے جانچنے کی کوشش کی جو ”غیر شاعرانہ“ ہے تاہم ذوق ظفر کے زمانے میں اردو شاعری کے متعلق بنیادی اور اساسی سوال اٹھانا بجائے خود اہم ہے۔

رام چندر نے اسی نمبر کے حصہ اردو میں بھی ”حال مشاعرہ کا“ عنوان قائم کیا ہے اور لکھا ہے ”بردقت جمع ہونے مجلس مشاعرہ کے عجب کیفیت معلوم ہوتی ہے کہ قلم اس کے لکھنے میں سزنگوں ہے۔ تصویر مجلس مشاعرہ کی بھی درج رسالہ کرتا ہوں۔ اس سے کیفیت مجلس مذکور کی معلوم ہو جاوے گی“ اس تصویر کے بعد شبیہ حضرت ابو ظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ بادشاہ ظہرائیہ ملکہ“ درج ہے۔

رام چندر نے حضور والا کے عنوان سے ظفر کی شاعری پر بھی رائے زنی کی ہے۔
 لکھتے ہیں !

بہادر شاہ بادشاہ دہلی۔ اردو اشعار ایسے کہتے ہیں کہ قلم کو طاقت نہیں کہ وصف ان کا بیان کرے اور زبان ان کی تعریف لکھنے میں گونگی بن جاتی ہے دل نے بے اختیار

چاہا کہ حضرت کی چند غزل لکھ کر اپنے ناظرین کی نظر سے گزاروں تاکہ وہ ان کو معاند کر کر
بہرہ کافی اور فائدہ زانی حاصل کریں اور دیکھیں کہ شعر گوئی اس کا نام ہے اور لطیف یہ ہے
کہ شعر حضرت کا سلیس اور موافق محاورہ زبان اردو کے ہوتا ہے اور شیخ ابراہیم ذوق غبدہ
استادی پر ممتاز اور سرفراز ہیں اور اکثر اشعار سنو والے کے میں اصلاح دیتے ہیں۔

اس تبصرہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ رام چندر "حفظ مراتب" کے قائل تھے لیکن اس
کی اہمیت "شاہ وقت" کی "تعریف" سے زیادہ نہیں بلکہ جو کچھ انہوں نے انگریزی میں
لکھا ہے اس کی ایک معنی میں تردید ہے اس لئے کہ انہوں نے اردو شاعری پر جو عمومی اعتراضات
کئے ہیں وہ ظفر کی شاعری پر بھی صادق ہو سکتے ہیں لیکن جو چیز رام چندر کو اپنے ہم عصرین
میں ممتاز کرتی ہے وہ شعرو شاعری کا ایک محدود تصور نہیں بلکہ تہذیب کا ایک نیا شعور ہے
جسے وہ اچھے ادب کی تخلیق سے بیدار کرنا چاہتے تھے اور ان کو یقین تھا کہ "اگر شاعر اردو
کے توجہ کریں تو وہ ہر قسم کے اشعار جن کی زبانوں انگریزی اور رومی اور یونانی میں بہت
شہرت ہے، بنا سکتے ہیں"۔

رام چندر کی اولیات میں یہ بات بھی شامل ہے کہ انہوں نے مراسلہ نگاری کی قدیم
روش پر سخت اعتراضات کئے اور آسان عبارت لکھنے پر زور دیا۔ اس وقت اردو شرفازی
کے اثر میں بندھی ہوئی تھی اور اس کے پاس بجز "مناہین عاشقانہ اور گل گشت استاد"
کے اور کچھ نہیں تھا۔ لفظ و معنی کے شکنجے میں کبھی کبھی "نثار آغوش حسین" کی کیفیت

۱۔ خیر خواہ ہند: یکم ستمبر ۱۸۵۷ء ص ۵۶۔ غزلیات ظفر ص ۵۶ سے ۵۹ تک درج ہیں

۲۔ محب ہند: مورخہ جون ۱۸۵۷ء ص ۵۱ (مارورڈ)

ظلت دیتی ہے لیکن اس سے نقصان یہ ہوا کہ ادبی مرصع کا رسمی، علم و فضل کی نشانی سمجھی جانے لگی اور کئی خطوط کئی تکلفات سے گراں بار ہو گئے۔

رام چندران فارسی انشا پردازوں کے بڑے خلاف تھے جن کا سارا سرمایہ ایجاد اسلوب

سے ماسٹر رام چندر کی مؤلفہ نے لکھا ہے "اس زمانہ کی (اردو) شکر کی سب سے بڑی خصوصیت یہ تھی کہ وہ جملوں کی ساخت میں عموماً عربی کے نمونوں پر چل رہی تھی چنانچہ ماسٹر رام چندر کی تحریریں بھی اسی انداز کی نشاندہی کرتی ہیں" (ص ۹۳) یہ رائے محل نظر ہے۔ اول تو اس وقت عربی کا رواج فارسی سے بھی کم رہ گیا تھا۔ دوسرے خود رام چندر کی عربی کی لیاقت مشتبہ ہے اگر ان عربی اثرات سے ان کی مراد قرآن پاک کے تراجم ہیں تو شاہ رفیع الدین صاحب کے ترجمہ کا یہ حال ہے کہ "اس قدر لفظی بے محاورہ اور دشوار فہم ہے کہ ہمارے زمانہ میں کیا اس زمانہ میں بھی بول چال کی زبان ایسی نہ تھی۔ اسی طرح شاہ عبدالقادر صاحب کا ترجمہ قرآن بھی" سلیس اور بامحاورہ نہیں ہے۔ (عابد حسن قادری، داستان تاریخ اردو، طبع ثانی ص ۵۴، ۵۵) جو تراجم ایسے "بے محاورہ اور دشوار فہم" ہوں، ان کے اثرات کا "اوپر کی نفسا پر چھایا جانا" اور ان کے "عربی طرز" میں "ادب ہوں میں پسندیدہ اور معیاری" بن جانا عجیب ہے مجتہد نے نے شاہ عبدالعزیز کے اردو ترجمہ کا بھی دو جگہ ذکر کیا ہے لیکن یہ نہیں لکھا کہ اس سے ان کی کیا مراد ہے۔ صفحہ ۹۳ پر انہوں نے لکھا ہے کہ "رام چندر کا طرز تحریر قدیم انشا پردازوں کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے" قدیم انشا پردازوں سے بالعموم مراد وہ "اعلاق عبارات و مناسبات" ہیں جو اردو میں فارسی کے ذریعہ آئے رام چندر کی ساری ادبی زندگی اس طرز و روش کی مخالفت میں گزری جیسا کہ آگے کی بحث سے واضح ہوگا۔ وہی قواعد کی بے پروائی، متعلقات فعل کو فعل کے بدلہ لامضاف الیہ کو اکثر مضاف کے بعد لکھنا اور الفاظ کی بے محل تقدیم و تاخیر یہ عام تھی اور سرسید کے یہاں بھی نظر آتی ہے لیکن یہ عربی کا اثر نہیں بلکہ اکثر بنگلہ فارسی میں "سوچنے" اور اردو میں "ترجمہ" کرنے کا نتیجہ ہے۔

اور زمین بیان تھا۔ فوائد الناظرین میں لکھتے ہیں :

"تمام ہمت فارسی والوں کی اپنی تصنیفات و تالیفات میں عبارت آرائی و انشا پر داری میں مصروف رہی۔ عہد ہاکتا میں ایسی ہیں کہ جن میں سوائے نمود عبارت و الفاظ کے کوئی مضمون نہیں۔ مثلاً مینا بازار و سہ نثر ظہوری، دقایق نعمت خاں عالی و پنج رقعہ حسن عشق وغیرہ کہ جن کے مصنفین کو کمال شوق عبارات مشککہ کا تھا بلکہ بعضی کتابیں جو عبارت آرائی سے علاوہ نہیں رکھتیں (کہ ان میں زبردستی اپنی عادت کو خرچ کیا ہے۔۔۔ اکثر کتابوں کے خطبے ایسے دیکھنے میں آئے کہ انہوں سے آخر تک لا حاصل ہے۔۔۔ بادشاہ کی تعریف میں دود و ورق سیاہ کئے جن میں سولے رشک حبشہ و فریدوں و سکندر و دارا اور داناں میں رشک ارسطو و افلاطون و بقراط و جالینوس و لقمان وغیرہ، سخاوت میں حاتم، شجاعت میں شیر وغیرہ، حکومت میں حاکم ہفت اقلیم، حالانکہ وہ یہ چارہ مالک ایک صوبہ کا بھی نہ تھا اور معدلت میں نوشیرواں سے بہتر۔ الغرض چند عبارت خاص تھیں جن کو المصنف ہر ایک نے لکھا اور ادنیٰ مضمون کے واسطے جو ایک سطر میں گنجائش رکھتا تھا، ایک ورق میں لائے اور اس کا نام کمالِ بلاغت رکھا" لے

اس فارسی انشا پر داری کے زیر اثر اردو میں جو خطوط لکھے جا رہے تھے، وہ بھی تافہ پیمانی اور رنگین بیانی سے خالی نہیں تھے۔ مرزا رحیب علی بیگ (صاحب فسانہ جواب) کی آنکھوں کا آپریشن ہو رہا ہے۔ نظر نہیں آتا۔ سخت اذیت اور کرب کا عالم ہے۔ اس حالت میں ایک خط اپنے بیٹے کو لکھا ہے۔ اس میں اس روش کی پابندی نہیں ہو سکی تو معذرت

لے فوائد الناظرین نمبر ۵ ج ۵ مورخہ ۲۹ اپریل ۱۸۵۸ء عنوان "حال علوم اہل اسلام کا ہندوستان میں"

کی ہے اور لکھا ہے :

”یہ دو سطر میں انتشارِ طبیعت میں لکھی ہیں۔ کوئی چست فقرہ نہ نکلا“

ایسی ہی معذرت ایک اور خط میں ہے : ”یہ خط پریشانی میں اناپِ شاپ بے ناتواں لکھا ہے“

واجہ علی شاہ تاج دار اور دھڑا دارہ دشتِ غربت ہیں ”بقول ان کے چہرہ ارغوانی، زعفرانی ہے (اور) فروزش ساری لن ترانی“ ہے لیکن اس عالم میں بھی بیوی کو خط کی رسید لکھتے ہیں تو اس طرح :

”نامہ عنبر شمامہ، عطر آگین، بہجتِ نزنیں، مفرحِ روح، مقویِ دل، ممدِ جان،

معاونِ رواں، سلسلہٴ محبت، وسیلہٴ مودت، مسکنِ دلِ نالوں و مضطر،

جامعِ پریشان و بے پروا، مایہٴ عبود و قرار، باعثِ تسلیِ دلِ غم خوار، مجاہدِ الدولہ کی

معرفت پذیرِ رھویں ماہِ سفر کو رونقِ افروزِ بزمِ موصول ہوا، کاشانہٴ محبت روشن،

اور خانہٴ الفت رشک وادیِ امین ہوا“

رام چند نے اپنے رسالہٴ محبِ ہند مورخہ یکم جنوری ۱۸۵۷ء میں ایک مضمون ”توہمتا

رسوم“ پر شائع کیا ہے جس میں اس طریقہٴ خط و کتابت کی سخت مذمت کی ہے اور لکھا ہے

کہ یہ ”واہیات و منشات“ اور ”اغلاق عبارات و مناعات و استعارات“ فارسی کے ذریعہ

۱۔ انشای سرور، نول کشور ص ۵۳

۲۔ ایضاً ص ۷۳

۳۔ قیام لندن کی یادداشتیں، تاریخ ممتاز ورق ۲۰ الف و ب برٹش میوزیم۔

۴۔ محبِ ہند مورخہ یکم جنوری ۱۸۵۷ء ج ۲۹ ص ۲۶ و ۲۹

۵۔ ایضاً

آئے ہیں اور قابل ترک ہیں۔ پنڈت کسفی کا خیال ہے کہ غالب کی اردو نامہ نگاری کا نقطہ آغاز رام چندر کے اسی مضمون کو سمجھنا چاہئے لیکن یہ رائے نظر ثانی کی محتاج ہے۔ اول تو غالب کی سلاست نگاری اور غالب کی اردو خط نویسی مترادف نہیں ہے۔ دوسرے غالب کے اردو خطوط رام چندر کے اس مضمون کی تاریخ اشاعت یعنی یکم جنوری ۱۸۵۷ء سے پہلے کے بھی ملتے ہیں۔ تیسرے غالب کی "سادگی" خلا کی پیداوار نہیں ہے۔ (البتہ پوری ان کی اپنی ہے) غالب سے پہلے، بہت سے مکتوب نگار، اپنی افتاد و طبیعت اور اقتضائے حال کے مطابق، آسان عبارت بھی لکھتے تھے حد یہ ہے کہ فارسی کے مقلدین کے یہاں بھی "عفائے گفتگو" کی دلچسپ مثالیں مل جاتی ہیں۔

رام چندر کا وصف امتیازی یہ ہے کہ انہوں نے نہ صرف محمد شاہی روشوں کے خلاف مسلسل جہاد کیا بلکہ اردو کے انداز گفتگو اور سادہ و سلیس نثر کے پھیلانے میں بھی بڑی کوشش کی۔ اس لئے اگر ان کے خطوط مل سکتے تو وہ بڑے کام کی چیز ہوتے

ہمارے پاس ان کا صرف ایک خط مشکف Sir Theophilus Metcalf

President of the Local Committee, Public Instruction, Delhi.

کے نام ہے جس سے کم سے کم ان کے مراسلاتی

نظریہ کی عملی شکل واضح ہو جاتی ہے؛

"بخدمت سرسیافلس مشکف صاحب بہادر بارنٹ کے یہ عرض ہے کہ

۱۔ راقم الحروف نے اس بحث کو مکتوباتی ادب، میں پھیلائے اور نمونے دئے ہیں

۲۔ Baronet

اس کتاب سے یہ غرض ہے کہ وہ باشندے ہندوستان کے جو زبانوں
 فرنگ سے ناواقف ہیں، کچھ حال مسائل وغیرہ فاضلوں اور کاملوں
 یونان اور روم قدیم اور فرنگستان اور ممالک شرقی کا معلوم کریں چونکہ
 میں یقین کرتا ہوں کہ آپ کو شوق اس امر سے بہت ہے کہ ترقی علوم
 کی اہل ہند میں ہو تو آپ کے نام سے یہ کتاب تیار کرتا ہوں تاکہ
 آپ کے نام مبارک کے باعث سے اس کی علم دوست قدر کریں فقط
 بندہ

رام چندر

۲۳ تاریخ اکتوبر ۱۸۴۹ء

رام چندر نے سرسید سے پہلے مضمون نگاری و صحافت اذکار کا وہ پہلے ترجمہ و
 تاریخ اور حاکمی سے پہلے سیرت نگاری و تنقید شروع کی اور اس طرح ان کی حیثیت
 چراغ راہ کی سی ہے۔ انہوں نے نذیر احمد کی طرح نسوانی ادب مہیا نہیں کیا لیکن موزن ذکر
 سے پہلے عورتوں کی تعلیم اور ان کے حقوق کی حمایت کی۔ انہوں نے سرسید کی طرح کوئی اہل حاکمی

۱۔ مراد تذکرۃ الکاملین مؤلفہ رام چندر

۲۔ یہ خط تذکرۃ الکاملین کے ص ۲ سے لیا گیا ہے، یہ کتاب "مصنفہ رام چندر مدرس علوم
 انگریزی، مدرسہ سرکاری دہلی میں بیچ ماہ ستمبر ۱۸۴۹ء کے مطبع العلوم دہلی میں طبع ہوئی۔ انگریزی
 کے خط پر تاریخ یکم اکتوبر ۱۸۴۹ء اور دہلی کے خط پر ۲۳ اکتوبر ۱۸۴۹ء کتاب کے سرمدی پر تاریخ
 طباعت ستمبر ۱۸۴۹ء درج ہے۔

تحریک شروع نہیں کی لیکن غلامی اور محرومی کا احساس دلایا اور تہذیب الاخلاق سے بہت پہلے ”مضامین علمی“ اور ”نصیحت آگیں“ لکھ کر جو ”مفید خلقت ہندوستان“ ہوں ہماری چشم تنگ کو کثرتِ نظارہ سے کھولنے کی کوشش کی۔ یہ بھی صحیح ہے کہ ان کے کام میں مالی کی طرح کوئی بڑا ادبی حسن نہیں ہے بلکہ اس میں وہ تمام خرابیاں ہیں جو ایک پیش رو کے یہاں ہوتی ہیں لیکن اس کے باوجود ادبی تاریخ میں ان کی اہمیت مسلم ہے اس لئے کہ انہوں نے نئے تقاضوں کو اپنے اندر جذب کر کے مستقبل کے امکانات پیدا کئے اور بعد میں آنے والوں کی گزرگاہوں کو روشن کر دیا۔

رام چندر کی یہ خصوصیت بھی نہایت درجہ اہم ہے کہ وہ ”تخلیل علوم انگریزی کے کے فوائد“ کے ساتھ قوم اور ملک کی ترقی میں اردو زبان کی اہمیت کے شناسا تھے۔ اس وقت مشرقی اور مغربی علوم کے حامیوں کے درمیان جو بحثیں چل رہی تھیں ان کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ یہاں صرف اس کا اعادہ ضروری ہے کہ مشرقی علوم کے حامی انگریزی کے موافق ہی نہیں تھے بلکہ مغربی سائنس کے علوم و عرفان میں اس کی جو بنیادی اہمیت ہے اس پر بھی زور دیتے تھے لیکن وہ یہ قلم اس طرح لگانا نہیں چاہتے تھے کہ علوم قدیمہ کے اصل شجر کو نقصان پہنچے۔ وہ اس پیوند سے اس کی قوت نمو کو بڑھانا اور اس میں نئے برگ بار لانا چاہتے تھے۔ ان کی خواہش یہ تھی کہ مغربی آگاہیوں کے رنگ، مشرقی علوم کے مرقع میں اس طرح کھپ جائیں کہ وہ بے میل نہ ہوں بلکہ خوش نمائی اور بنیادی دونوں کے لئے مفید ہوں۔ رام چندر بھی اسی صحت منہ تعلیمی نظریہ کے مؤید اور حامی تھے اور حقیقت یہ ہے کہ سوشلزم کی بغاوت سے پہلے اردو کے کسی ادیب اور مفکر کی تحریروں میں مشرق و مغرب کے امتزاج اور احیائے علمی میں اردو کی اہمیت پر اتنا زور نہیں

جتنا رام چندر کے یہاں ہے۔

زبان کے سلسلہ میں یہاں ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے جو "ماسٹر رام چندر" کی مؤلفہ کو محب ہند کے ایک مضمون پر غور نہ کرنے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ انہوں نے جون سٹیکسٹو کے پرچہ کے حوالہ سے لکھا ہے کہ ماسٹر رام چندر "ہندوستانی زبانوں میں نئے علوم و فنون کو منتقل کرنا بہت "دقت طلب" سمجھتے تھے اور ان کا خیال تھا کہ یہ انگریزی ہی کے ذریعہ سیکھے جاسکتے ہیں" محترمہ نے جو خیالات رام چندر سے منسوب کئے ہیں، وہ ان کے نہیں، مغربی علوم کے حامیوں (Anglicists) کے ہیں۔ اس مضمون میں رام چندر نے مشرقی اور مغربی علوم کی بحث کا ذکر کرتے ہوئے دونوں فریقوں کے خیالات پیش کئے ہیں۔ ان کے الفاظ ملاحظہ ہوں :

"بعض کی صاحبان انگریز میں سے یہ رائے ہے کہ اہل ہند کو علوم اور فنون بوساطت زبان انگریزی کے سکھانا چاہیے (کذا) اور اس سے بہت فائدہ متصور ہو سکتا ہے۔ خلاف اس کے بعض صاحبان کی یہ رائے ہے کہ ہندوستانیوں میں ترقی تحصیل علم اور فنون کی اس وقت ہوگی جب کہ کتب علوم اور فنون کی زبانوں انگریزی اور عربی اور شاستر میں سے ترجمہ اردو ہو کر یہاں کے لوگوں کو سکھائے جائیں جو لوگ طرفدار زبان انگریزی رواج کے ہیں وہ یہ کہتے ہیں کہ "یہ سچ ہے کہ ترقی تحصیل علوم اور فنون کی بوساطت زبان مرزجہ کے زیادہ آسانی سے مقصور ہے بہ نسبت ایک بیگانہ

سے سید جعفر، ماسٹر رام چندر اور اردو و نشر کے ارتقا میں ان کا حصہ۔ انتخاب پریس

حیدرآباد ص ۶۶

ملک کی زبان کے، مثلاً اگر ہندوستانیوں کو علوم اور فنون بوساطت ان کی ملک کی زبان کے سکھائے جائیں تو انہیں حاصل کرنا زیادہ آسان ہوگا، بہ نسبت اس کے کہ وہ اول زبان انگریزی میں استعداد کاملہ حاصل کر کے اس کی وساطت سے علوم اور فنون کے تحصیل میں مصروف ہوں لیکن ایک بڑی ذقت ہندوستان میں یہ ہے کہ اس ملک میں ایک زبان مروج نہیں ہے یعنی یہ بات نہیں ہے کہ سارے باشندے ہندوستان کے ایک بولی بولتے ہوں خلاف اس کے یہ پایا گیا ہے مختلف اصناف اس ملک کے بولی جاتے ہیں (کذا) مثلاً بنگالہ میں اور بھٹی میں اور سندھ میں اور ماڑیا اور دہلی وغیرہ میں مختلف زبانیں مروج ہیں اور ان میں اس قدر فرق ہے کہ ان میں سے ایک ضلع کے رہنے والا دوسرے ضلع کے باشندوں کی بولی بالکل نہیں سمجھ سکتے ہیں غرض یہ کہ محققوں نے دریافت کیا ہے کہ ہندوستان میں قریب ۵۶ زبانیں بولی جاتی ہیں۔ پس یہاں سے معلوم ہوتا ہے کہ اگر ہم ہندوستان کے لوگوں کو بوساطت ان کی زبانوں کے علوم اور فنون سکھادیں تو کتب انگریزی وغیرہ کو ۵۶ مختلف زبانوں میں ترجمہ کرنا چاہئے اور یہ بہت مشکل ہے۔“

رام چندر مشرقی علوم کے حامیوں (Orientalists) کی طرح انگریزی کی علمی حیثیت کو تسلیم کرتے تھے لیکن ان کی میزانِ قدر میں سب سے زیادہ اہمیت اس کی تھی کہ مغرب کے بہترین سرمایہ کو اردو میں منتقل کیا جائے تاکہ مشرق اور مغرب کا سنجوگ فطری طور پر ہو سکے، تعلیم کے بہترین اصول مجروح نہ ہوں۔

اور ان کا فائدہ زیادہ لوگوں تک پہنچ سکے۔ رام چندر نے اکتوبر ۱۸۴۲ء کے خیر خواہ ہند
 میں اپنے تعلیمی اور لسانی نقطہ نظر کو وضاحت سے پیش کیا ہے۔ لکھتے ہیں :
 (انگریزوں نے) ”شیوہ علوم مفیدہ کے واسطے ہند میں تجویز کی
 ... اب بوساطت زبان انگریزی کے ذرا ذرا سے لڑکے ان مضامین
 کی تکرار آپس میں کرتے ہیں ... وہ علوم جن کے نام سے کبھی یہاں کے
 اکثر لوگ آگاہ نہیں تھے، اب بوساطت زبان انگریزی کے (ص ۳۱)
 اس قدر شیوہ جوئے ہیں کہ کوچہ کوچہ میں ان کا ذکر سننے میں آتا ہے
 لیکن یہاں ذرا یہ بھی دریافت کرنا ہے کہ ہندوستان میں کروڑوں آدمی
 ہیں اور ان میں سے کس قدر خلقت نے زبان انگریزی کو تحصیل کیا
 ہے؟ (بہت کم نے) زبان انگریزی ایک بیگانی زبان ہے اور اسی
 واسطے اس کا تحصیل کرنا نسبت فارسی کے مشکل ہے ... نسبت
 ہندو کے مسلمان بہت کم انگریزی تحصیل کرتے ہیں مثلاً رپورٹ مدارس
 انگریزی اضلاع شمال مغربی سے معلوم ہوتا ہے کہ ان اضلاع کے
 مدارس انگریزی میں پچ ۱۸۴۲ء کے ۱۱۴۶ ہندو اور صرف ۴۴ مسلمان
 زبان انگریزی تحصیل کرتے تھے۔ (بعض لوگ ایسے ہیں جو) ذرا ذرا نسبت
 انگریزی سے حاصل کر کے اور حرورث انگریزی لکھنا جان کر نقل نویس
 دفتر انگریزی میں ہو جاتے ہیں۔ پس ان میں (ص ۳۲) اور ناخواندوں
 میں کچھ تھوڑا سا فرق ہوتا ہے۔ غرض یہ کہ زبان انگریزی کے ذریعہ
 سے اس قدر شیوہ علوم مفیدہ کا نہیں ہو سکتا ہے جس قدر کہ ہندو

ہے تاکہ ہندوستان کے آدمی وہ لیاقت اور عقل کریں جو بالفعل اہل
فرنگ کو حاصل ہے۔ اب جو امید ہے کہ ایک دن اہل ہند عقل اور
عالی حوصلہ مثل فرنگیوں کے ہو جائیں اس باعث سے ہوتی ہے کہ
علوم اور فنون کی کتابیں زبان اردو میں ترجمہ کی جائیں اور اس کی
وساطت سے ہند کے آدمی علم حاصل کریں۔
اردو کے متعلق رام چندر کی رائے یہ ہے :

” واضح ہو کہ زبان اردو ایسی ہے کہ بہت بہت دور سمجھی جاتی ہے
... اور ظاہر ہے کہ وہی زبان بآسانی تحصیل ہو سکتی ہے جس کے سمجھنے
میں چنداں مشکل نہ ہو۔ اب اگر غور سے دیکھو تو دریافت ہوگا کہ حیدرآباد
دکن سے لگا کے سرحد نیپال اور دریائے اٹک تک اور شہر صورت (کذا)
سے شہر پٹنہ تک زبان اردو یعنی وہ زبان جو دہلی میں لوگ بولتے ہیں،
سمجھی جاتی ہے۔ سوائے اردو کے کوئی ایسی زبان ہندوستان میں نہیں
جس کا اس قدر زیادتی سے رواج ہو مثلاً بنگالی زبان سوائے ملک بنگالہ
کے اور کہیں نہیں سمجھی جاتی۔ کشمیری زبان سوائے ضلع کشمیر کے اور کہیں
نہیں سمجھی جاتی ہے۔ لیکن اردو زبان بہت جائے سمجھی جاتی ہے
حیدرآباد اور ناگ پور اور لکھنؤ اور پٹنہ اور لاہور اور بھاو پور میں جو مختلف

۱۔ خیر خواہ ہند مورخ اکبر برکات اللہ، ص ۳۰، ۳۱، ۳۲ عنیدان ”تربیت اہل ہند کا

بیان“ مارورڈ

اصلاح ہندوستان میں فاصلوں بعید پر واقع ہیں زبان اردو سمجھنی چاہی
ہے۔ پس اگر اس زبان کی وساطت سے علوم شیعہ ہوں اور رواج
پاویں تو حقیقت میں خلقت ہند کو بہت فائدہ پہنچے گا۔

رام چندر تعلیم میں قومی زبان کے منصب اور مقام کے محرم اور نئی تہذیب
کے فروغ میں اس کی تبلیغی اہمیت کے شناسا تھے۔ انہوں نے خیر خواہ ہند میں اپنے
خیالات کی مزید صراحت کی ہے اور نہ صرف اردو کی بے مثل صلاحیت، ہندوستان گیر
مشہوریت اور تراجم کی افادیت پر زور دیا ہے بلکہ سرد مہر حکومت کو بھی توجہ دلائی ہے
کہ وہ اردو کے مدرسے اور یونیورسٹیاں قائم کرے۔ وہ لکھتے ہیں :

”چند سال سے چند صاحبان انگریز اور بعض رئیسان ہندوستانی نے کئی ہزار روپیہ
بطور چندہ کے جمع کئے اس روپے میں سے کتابوں (کذا) علوم اور فنون کو زبان انگریزی
اور فارسی وغیرہ میں سے ترجمہ کرائیں (کذا) خلقت ہندوستان کی کو ان صاحبان
کا بہت احسان ماننا چاہئے کیوں کہ ان عالی حوصلہ مردوں کی سعی سے کئی ہزار جلدیں مختلف
علوم اور فنون مفیدہ کی اکثر تو انگریزی زبان میں سے اور بعض زبان فارسی وغیرہ میں
سے ترجمہ ہو گئی ہیں اور باشندے یہاں کے اپنی خاص زبان میں وہ کتابیں پڑھ سکتے ہیں
جو پہلے نہایت نایاب تھیں۔ ان صاحبوں کا جنہوں نے کتابیں اردو میں ترجمہ کرائیں
ہیں ایک مجمع ہے اور سکرتری یعنی مہتمم اس مجمع کے کاروبار کے جناب ڈاکٹر سپرنگر صاحب
بہادر ہیں جو بالفعل پرنسپل مدرسہ دہلی کے ہیں۔ . . واضح ہو کہ ان کتابوں کے تیار ہونے

میں سرکار سے اس قدر مدد نہیں ہوئی جس قدر چاہئے۔۔۔ اکثر مدارس سرکاری ایسے ہیں کہ جن میں زبان انگریزی اور فارسی عربی اور شاستری سکھائی جاتی ہے اور اردو تو نہایت بے حقیقت شے ان مدارس میں سمجھی جاتی ہے۔۔۔ (پس انگریزوں کو) بہت سی مدد زبان اردو کے شیعہ کرنے میں لازم ہے۔۔۔ (حکومت کی غرض صرف یہ ہے) غالب علم کچھ واقفیت اپنی زبان سے بھی حاصل کر لیں اور نہ یہ کہ (مغربی) علوم کو بوساطت زبان اردو کے حاصل کریں۔ یہ تو جب ہوتا ہے کہ وہ زبان انگریزی کو کھیل کرتے ہیں۔ پس اس صورت میں زبان اردو نسبت زبان انگریزی اور فارسی عربی وغیرہ کے حقیر رہی۔ حقیقت میں دیکھو تو کوئی مدرسہ اردو کا ہندوستان میں نہیں ہے یہ زبان فقط اور زبانوں کے ضمن میں سکھائی جاتی ہے مثلاً دہلی میں چار مدرسہ انگریزی عربی اور فارسی اور شاستری کے ہیں لیکن کوئی مدرسہ اردو کا نہیں ہے۔۔۔ گورنمنٹ کو چاہئے کہ زبان اردو کو اپنی دستگیری سے وہ بزرگی بخشیں جو اور زبانوں کو حاصل ہے۔ بالفعل زبان اردو میں ہر فن اور ہر علم کی کتابیں موجود ہیں اور موجود ہو سکتی ہیں۔۔۔ صاحبان گورنمنٹ کو لازم ہے کہ جیسے کہ مدرسہ انگریزی اور عربی وغیرہ اسی طور سے ایک یا دو مدرسے بڑے شہروں میں اردو کے مقرر کریں اور وہاں زبان اردو سکھائی جائے اور اسی کی وساطت سے ہر علم،۔۔۔ اور تفہیم ہے کہ اگر علم اور عقل، زبان انگریزی کی تحصیل سے چھ برس میں آتے ہیں تو وہ سب عقل اور علم اردو کے طالب علموں کو دہرے برس میں آجائے گی لہٰذا

انگریزوں کے اثر سے ہمارے ملک میں تین قسم کے رد عمل ہوئے۔ ایک طبقہ تو انگریزوں سے زیادہ انگریز بن گیا لیکن اس کی عمر زیادہ نہیں ہوئی۔ دوسرا طبقہ ہندوستانی تہذیب کی مفاہمانہ روش کا رازداں تھا اور وہ اس مرحلہ پر بھی مشرق و مغرب کے فکر و خیال میں ایسا اتحاد اور امتزاج چاہتا تھا جو ہماری تہذیبی روایت سے ہم آہنگ ہو۔ تیسرا طبقہ قدامت پسند تھا جس کو مرجانا گوارا تھا لیکن انگریزی پڑھنا یا انگریزوں سے روابط رکھنا پسند نہیں تھا۔ باوجود عیسائی ہو جانے کے رام چندر کا شمار طبقہ اول میں نہیں کیا جاسکتا ان کے مسیحی مے خانہ میں جانے کا سبب پرانے علوم کی "کم رنگاری" سے زیادہ وہ نشنگی ہے جو جدید نے پیدا کی تھی۔ وہ دل سے زیادہ دماغ کی تسکین چاہتے تھے جاہ و منصب ثروت نہیں۔ حیرت انگیز بات ان کا عیسائی ہونا نہیں۔ ان کے وہ مشاہین ہیں جن میں خدشاہ سے پہلے حب الوطنی کی تبلیغ اور انگریزوں پر نکتہ حسنی کی گئی ہے دراصل رام چندر کا تعلق دوسرے طبقہ سے تھا اور وہ پریس، صحافت اور نشر کے ذریعہ (جو دراصل اردو میں غربی اثرات کی علامتیں ہیں) نئی اور صحت مند تبدیلیاں لانا چاہتے تھے اور تعلیم کی عمارت گہری لیکن وسیع بنیادوں پر کھڑی کرنا چاہتے تھے اس زمانہ میں جب کہ متحدہ نظریہ برطانوی اقتدار کا پرچم لہرا رہا تھا اور انگریزی سے بڑے بڑوں کی آنکھیں خیرہ ہو گئی تھیں، رام چندر کے تربیت یافتہ اور بالغ ادراک کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ وہ اعلیٰ تعلیم کو چند منتخب لوگوں کی ملک بنانا نہیں چاہتے تھے۔ ان کے یہاں تعلیم بانس کا پیڑ نہیں ہے جس کے تنے پر گائیکھیں ہی گائیکھیں ہوتی ہیں اور اوپر چنپتے نظر آتے ہیں بلکہ وہ اردو کے ذریعہ مائوسی تہذیب کی برکتوں کو عام کرنا چاہتے تھے اور ہندوستانیوں میں وہ لیاقت اور عقل پیدا کرنا چاہتے تھے جو بالفعل اہل فرہنگ کو حاصل ہے اس علمی انقلاب کے لانے میں وہ اردو کی فطری

صلاحیتوں سے باخبر اور اس کے ہندوستانی عناصر کے قدردان تھے۔ ان کا یہ بھی خیال تھا کہ اردو کے دامن کو وسیع کر کے اسے اعلیٰ زبانوں کی صف میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ جون شمس ایو کے محب ہند میں لکھتے ہیں :

”ایک اور بات طرفداروں انگریزی کو جاننی چاہئے (کہ) اگر زبان اردو میں مضامین شاعری وغیرہ کے چند برسوں سے بہت عالی بننے لگے ہیں اور بعض شاعر بالفعل ایسے موجود ہیں کہ وہ مرتبہ برابری کا اکثر شاعروں عربی اور فارسی اور انگریزی وغیرہ سے رکھ سکتے ہیں علاوہ ازیں اگر شاعر اردو کے توجہ کریں تو وہ ہر قسم کے اشعاروں کی زبانوں انگریزی اور اردو یونانی میں بہت شہرت ہے، بنا سکتے ہیں۔۔۔ پس صاحبان عالی شان اس بات سے دل جمعی رکھیں کہ علم ادب اردو میں زیادتی سے ہے۔“

رام چند نے بار بار اس کا اعادہ کیا ہے کہ اگر اعلیٰ تعلیم کو وسعت دینا ہے تو اردو کو ترقی دینا ہوگی اور سنسکرت فارسی عربی اور انگریزی ہمارے دور کا مددگار نہیں ہو سکتیں سبکدوش کے متعلق ان کا خیال ہے کہ وہ ”اپنی ذات سے ایک نہایت مشکب زبان ہے اور اس کا تحصیل کرنا بہت محنت چاہتا ہے پس برہمنوں میں سے بھی اس زبان میں کوئی کما حقہ واقفیت حاصل نہیں کرتا تھا اور اکثر یہ ہوتا تھا اور اب بھی ہوتا ہے کہ جو جو باتیں دین اہل ہندو کی جرور زمرہ عمل میں آتی ہیں انہیں فقط برہمن یکہ لیتے ہیں اور اور علوم کو خوب تحقیقات سے سمجھتا اور اس

کو اردوں کو بتانا ایک امر نہایت عجیب ہے۔" رام چندر کو اس کا بھی افسوس ہے کہ ہندوستان کے قدیم علوم میں تحقیق کا دروازہ بند ہو گیا ہے اور ان پر توہمات کی کافی جم گئی ہے۔ ان کے فاضلوں نے "ایسے ذریعہ بھی بیان کئے ہیں کہ جن کے مخزن یعنی جلے نکاس تو آسمان پر ہیں اور ان کی لہریں کرۂ چاند پر سے گزرتی ہیں" اسی طرح مولوی "تکرار لفظی" میں پھنسے ہوئے ہیں اور "منطق" اور "فقه" سے باہر نہیں نکلتے۔ "فارسی باز" رنگینی عبارت پر مرے جاتے ہیں:

"واللہ یہاں کے متصدیوں اور اہل قلم کا تو یہ نقشہ ہے کہ جہاں ایک نیا انشا کی کتاب انہوں نے تحصیل کیں... اور کچھ ہندسہ اور رقم اور حساب روزمرہ سے آگاہی ہوئی اور انہوں نے فوراً قلم دان اٹھایا اور کچھری میں کاروبار دروازہ کیٹھنے لگے۔ یہی اسباب باعث کم شیوع ہونے علوم مفیدہ کا ہندوستان میں ہے۔... (یہ لوگ کس طرح) خلقت کی توجہ طرف امور ریاست کے پھیر سکتے ہیں... (اور کس طرح انہیں) خواب غفلت سے بیدار کر سکتے ہیں... (ان کو چاہئے کہ اپنی عقل اور ذہن سے) مثل فاضلوں قدیم کے ایسی کھیں اور آلات اختراع کریں کہ ان کے استعمال سے خلقت کو عقل اور دولت حاصل ہو... (اہل فرنگ نے) بسبب اچھے قاعدہ تربیت کے اور تحصیل کتب

-
- ۵۲ خیر خواہ ہند: یکم ستمبر ۱۸۴۹ء عنوان: "باعث کم شیوع ہونے علوم مفیدہ کا ہندوستان میں" ص ۵۰ ہارورڈ
 ۵۳ اسی سلسلہ میں بطور معذرت کے لکھتے ہیں: "حقا کہ ہم نے اس جائے کچھ برہمنوں کی برائی کے طور پر نہیں لکھا ہے" ہارورڈ
 ۵۴ محب ہند: مئی ۱۸۴۹ء ص ۵۰ ہارورڈ
 ۵۵ خیر خواہ ہند: یکم ستمبر ۱۸۴۹ء ص ۱۵ ہارورڈ
 ۵۶ ایضاً ص ۱۵

منفیدہ کے اور باعث عمل میں لانے مشاہدات اور تجربات کے کیا کیا باتیں نکالی ہیں۔۔۔ ایک ایجاد ہونا جہاز دھانی کا اور دوسری دھانی گاڑی کا^۱

رام چندر یہ سائنسی تہذیب اردو کے ذریعہ پھیلا نا چاہتے تھے۔ اس معاملہ میں ان کی نظر تاریخ اور تعلیم کے اصولوں پر پڑی۔ فریڈرک اعظم اور چارلس پنجم نے جرمن زبان کو حقیر سمجھا، اسے اپنی قوت سے رائج نہ ہونے دیا لیکن بالآخر وہی سائنسی علوم گانجینہ بنی اور فرانسیسی سے آگے بڑھ گئی۔ پرتگالی اور فارسی کو اب ہندوستان میں کتنے لوگ جانتے ہیں؟ ٹھیک اسی طرح ”انگریزی ایک بیگانی زبان ہے اور اسی واسطے اس کا تحصیل کرنا نسبت فارسی کے مشکل تر ہے“ اگر ذہن کے جلے دور ہو سکتے ہیں اور ان طاقتوں کو نئے نقش و نگار سے سجایا جاسکتا ہے تو اس کی واحد صورت یہ ہے کہ ”علوم اور فنون کی کتابیں اردو میں ترجمہ کی جائیں“

رام چندر نے دلی ورناکولر ٹرانس لینشن سوسائٹی^۲ یا ”انجمن اشاعت علوم بذریعہ

۱۔ خیر خواہ ہند یکم ستمبر ۱۸۳۷ء ص ۱۳ و ۱۴

۲۔ خیر خواہ ہند، اکتوبر ۱۸۳۷ء ص ۳۱ مارورڈ

۳۔ ایضاً ص ۳۲

۴۔ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو خیر خواہ ہند اکتوبر ۱۸۳۷ء ص ۳۴ رسالہ اردو جلد ۳۳ ۱۹۳۳ء

ص ۴۴ اور Calcutta Review, Vol July Dec 1850 pp. 187-188

لکھتے ریویو کے اس پرچہ میں لکھا ہے کہ یہ سوسائٹی ۱۸۳۷ء تک ۱۴ ہزار صفحے سولہ ہزار روپے کی لاگت سے چھاپ چکی ہے۔ ان میں زیادہ تر کتابیں ریاضی، سائنس، انجینیری، (باقی اگلے صفحہ پر)

السہ ملکی" کا جا بجا ذکر کیا ہے جو ۱۸۴۲ء میں قائم ہوئی تھی۔ اس کے پہلے سکرٹری پرنسپل بوترو (Boutros) اور ان کے بعد ڈاکٹر اشپرنگر مقرر ہوئے لیکن اس کے کاموں میں بہت بڑا حصہ دلی کالج کے استادوں اور بعض سینئر طالب علموں کا تھا جن میں رام چندر کا نام دونوں حیثیتوں سے نمایاں ہے۔ اس انجمن کی کوشش سے ترجمہ کے صحیح اصول وضع ہوئے بہت سی انگریزی کتابیں اردو میں منتقل ہوئیں اور اس کا نام سائنسی علوم سے بھر گیا۔ اس سے کچھ پہلے حیدر آباد دکن کے شمس الامرا کبیر ثانی کے اہتمام سے مغربی سائنس کی کتابوں کے اردو میں تراجم ہوئے (۱۸۳۷ء و ۱۸۳۸ء) لیکن دلی کالج کے مصنفین اور اس کے مترجم رام چندر کا کام نہ صرف زیادہ منظم اور وسیع تھا بلکہ وہ اردو زبان کے ایسے معیاروں اور ترجمہ کے ایسے اصولوں پر مبنی تھا کہ آج بھی ہم ان سے کام لے سکتے ہیں۔ ان کا نقطہ نظر زیادہ فطری اور سائنسی تھا اور ان کی زبان میں فارسی سے زیادہ، دلی کی بولی کا رس اور کس بل شامل تھا۔

اردو و شرکی تاریخ میں رام چندر کی یہ تقدیمی حیثیت بھی لائق احترام ہے کہ انہوں نے

مروے آرا معنی، زراعت، تاریخ، جغرافیہ، سیاسیات اور قانون سے متعلق ہیں۔

اخبار الاخبار منظر پور ضلع تربت کی اشاعت مورخہ حکیم اگست ۱۸۶۹ء میں لکھا ہے "رڑکی انجینئرنگ کالج اور آگرہ اور لاہور کے میڈیکل کالج کا وناکمرڈیا ٹرنٹ اس بات کا ثبوت کامل ہے کہ اردو زبان کو یہ قابلیت حاصل ہے کہ بذریعہ اس کے تعلیم علوم یورپ کی بخوبی ہو سکتی ہے" اس کے بعد اخبار مذکور نے آگرہ کالج، ڈاکٹر اشپرنگر، دہلی ادبی اٹل سوسائٹی کے زیر اہتمام ان اردو تراجم کا ذکر کیا ہے جو اعلیٰ درجہ کے ہیں اور یورپی زبان سے اردو میں ہوئے ہیں (ص ۳۱) قیام ملک کی یادداشتیں از مقرر مرنگار۔

اردو کو مضمون یعنی "اسے" سے روشناس کرایا اور ان سائنسی عنوانات پر مقالات لکھے جن کی کمی ہم آج بھی محسوس کرتے ہیں۔ اس زمانہ میں ہمارے شوق کی زمانہ نگاری نے شاعری اور تصوف کی پناہیں ڈھونڈ لی تھیں۔ اور یہ دونوں سرحد ادراک سے پرے اور سائنسی حقائق سے دور تھیں۔ اس لئے اردو نثر صدق بیان سے غاری کتنی اور اس کا ذخیرہ الفاظ تنگ نالے غزل تک محدود تھا۔ رام چند کے مضامین میں نثر کی وضاحت اور راستی تو ہے لیکن اس کا حسن تناسب نہیں۔ اس وقت سائنس پر مضامین لکھنے کے معنی دراصل ایک نئی زبان کے وضع کرنے کے تھے جس سے ہمارے کان نا آشنا تھے۔ اس لئے ان سے قواعد کی پابندی، زبان کے چٹخارہ اور اسلوب کی دل آویزی کی توقع رکھنا عبث ہے۔ افلاطون کے مکالمات کا ایک مسودہ جو اس کی وفات کے بعد ملا ہے، اس میں ایک پیرگراف ستر دفعہ لکھا گیا ہے۔ دلی کالج کے محمد حسین آزاد کا اسلوب واقعی "ہر صغشت چمنے" اور "ہر سطرے انجمنے" ہے لیکن ان کے مسودے مسلسل اصلاح و ترمیم سے "لالہ زار" بن گئے ہیں۔ رام چند کے یہاں یہ ریاضت مفقود ہے۔ بعض مضامین انہوں نے بول کر لکھوائے ہیں اور غالب کی زبان میں دل لگا کر اور قلم سنبھال کر نہیں لکھے۔ ان کی نثر ان کے مسلک و مشن کے زیر اثر، ان اسلوبی نفاستوں کے خلاف ایک قسم کی بغاوت ہے، جس کو دراصل مغربی اثرات کی موافقت میں رد عمل اور تبدیل شدہ حالات سے مفاہمت کی ایک ادبی کوشش سمجھنا چاہئے۔

رام چند نے صحافی کی حیثیت سے جو خدمات انجام دی ہیں، ان سے بھی ایک ادبی مورخ دامن کشاں نہیں گزر سکتا۔ اس معاملہ میں بھی ان کا نظریہ وہ نہیں تھا کہ:
خطا لکھیں گے، اگرچہ مطلب کچھ نہ ہو ہم تو عاشق ہیں تمہارے نام کے

بلکہ ان کی صحافت چند مقاصد کے تابع تھی۔ خیر خواہ ہند کی پہلی اشاعت میں اپنے اغراض و مقاصد انگریزی کے سرورق پر بیان کرتے ہیں:

- (۱) اہل ہند کی صحافت اور سلیس زبان میں مفید علمی معلومات بہم پہنچانا
- (۲) ان کے اخلاقی کردار کو سنوارنے کے لئے بہترین تجویزیں پیش کرنا۔
- (۳) ان رکاوٹوں کو دور کرنا جو قوم (Nation) کی حیثیت سے ان کی تہذیبی ترقی میں مانع ہیں۔

(۴) پڑھنے والوں کو شمالی مغربی صوبہ کے درنا کو لڑکچہ سے باخبر کرنا

نوٹ: یہ اردو کا ماہنامہ اگرچہ رتبہ میں کم ہے لیکن انگریزی اور یورپی زبانوں کے طرز پر نکالا گیا ہے۔

یہاں رام چندر نے "نیشن" کا لفظ استعمال کیا ہے اور اپنے اخبار اور رسالہ میں حب الوطنی، قوم کے امراض و ادہام اور اس کی ترقی کے وسائل و ذرائع پر مضامین لکھے

۱۔ خیر خواہ ہند مورخہ یکم ستمبر ۱۸۵۷ء جلد اول صفحہ اول۔ نیز ملاحظہ ہو فوائد الناظرین مورخہ

۱۶ ستمبر ۱۸۵۷ء قیام حیدر آباد کی یادداشتیں مملکہ مقدمہ نگار۔

۲۔ فوائد الناظرین ج ۵، ۳۱ مورخہ ۲۰ اکتوبر ۱۸۵۷ء رام چندر "حب الوطنی کو کارفرما کر" ہندوستانیوں کو "دخیل کار و بار گورنمنٹ" کرنا چاہتے تھے۔ ان کو افسوس ہے کہ "کم ہمتی جو اہل ہند کا خاصہ ہے اس کی باعث سے وہ ہمیشہ غلامی میں رہے ہیں اور دیکھتے کب تک رہیں گے۔ ان کو آزاد گورنمنٹ کا تصور ہی نہیں" رام چندر نے تعلیم نسواں، ضبط و نظم، گونگیوں اور بہروں کی تعلیم، تقدیر، عام توہمات، اوقات کے صرف، برق و صاعقہ، خوردبین، بخارات، امید، بالغوں کی تعلیم وغیرہ موضوعات پر بھی مضامین شائع کئے ہیں۔

ہیں اور وہ بھی سرنیدر ناتھ بنزجی، بین پال اور ہریش چندر سے بہت پہلے، جب کہ یہ حضرات ہماری زبانوں میں "قیم" اور "ملک" کے الفاظ ڈھونڈ رہے تھے۔ رام چندر کا یہ رجحان دراصل انگریزی تعلیم کا مرجون ہے جس نے بقول شخصے بڑیوں میں جان پیدا کر دی تھی۔

رام چندر کی جو تحریریں فوائد الناظرین اور خیر خواہ ہند یا محب ہند کے صفحات پر نظر آتی ہیں، ان پر ان مقاصد کا پرتو ہے۔ اس لئے ان کی اہمیت اور افادیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا لیکن تاریخ کی یہ بوالعجبی بھی خوب ہے کہ ان کے اجتہادات کو فراموش کر دیا گیا اور جدید ادب کی قیادت اور امامت کا تاج سرسید کے سر پر رکھا گیا، حالانکہ رام چندر کی تاریخی اولیت میں شبہ نہیں اور ان کا تعلیمی اور لسانی نقطہ نظر بھی سرسید کے مقابلہ میں زیادہ صحت مند ہے۔ سرسید کی مجبوریاں تسلیم مگر وہ رام چندر کی طرح ادبی اسٹیل کالج کے حامی نہیں تھے اور قومی پر کی تشکیل بھی اپنی بنیادوں سے زیادہ مغربی بنیادوں پر کرتا چاہتے تھے۔ انگلستان سے آکر وہ مشرقیت کے تصور کو بہت زیادہ فرسودہ اور اردو کو بڑی حد تک تہی دامن سمجھنے لگے تھے۔ اس سلسلہ میں ان کے ڈاکٹر لائٹنر (W. G. Leitner) سے بڑے بڑے معرکے ہوئے جو پنجاب میں جدید سائنسی علوم کی تعلیم اردو کے ذریعہ دینا چاہتے تھے لیکن تاریخ کی اس بوالعجبی کے (جس کا اوپر ذکر کیا گیا) مختلف اسباب ہیں۔ اول تو تاریخی اولیت

۱۴

B. T. McCully : English Education and the origins of the Indian Nationalism. New York, 1940, p. 240.

B. T. McCully - p. 242 ۱۵

۱۶

J. M. S. Baljon - The Reforms and Religious Ideas of Sir Sayyed Ahmad Khan, Lahore, 1958, P 45 - Foot note.

اور ادبی امامت لازم و ملزوم نہیں ہیں۔ ادبی امامت بغیر تاریخی ادبیت کے بھی ممکن ہے
دوسرے عہدہء اعلیٰ کی بغاوت میں دہلی کالج کو زبردست نقصان ہوا۔ ۱۸۵۷ء میں اسے
بند کر دیا گیا۔ اس کی "اقدار" ختم ہو گئیں اور انگریزوں کی پالیسی کا وہ دور شروع ہوا جس کا
مقصد ملکی اختلافات کو بڑھانا تھا۔ تیسرے رام چندر نے "فرزند آذر" کی سنت پر عمل کر کے
اپنے "غیر مقلد" ہونے کا ثبوت تو دے دیا لیکن اس قیمت بھی بڑی ادا کی۔ ان کے کام کا
دائرہ اثر محدود ہو گیا اور وہ خود بھی پایاں عمر میں عیسائی مبلغ ہو کر رہ گئے! اس کے خلاف
راجہ رام موہن رائے اور سر سید سوادا غظم سے نہیں پھرے۔ اس راہ میں بڑی کڑیاں چھیلیں
اور بڑی کڑی باتیں اٹھائیں۔ سر سید کو تو دجال، کافر، عیسائی، نیچری سب ہی کچھ کہا گیا
لیکن وہ برابر قدیم و جدید کو قریب لانے کی کوشش کرتے رہے اور انہوں نے اپنی پر سوز
شخصیت سے نہ صرف معاشرہ کی تعادنی اجزاء کو بیدار کر دیا بلکہ اپنے گرد ایک وسیع حلقہ
بھی پیدا کر لیا۔ اسی لئے ان کی حیثیت حال میں مفید فرد کی نہیں، مستقبل پر اثر انداز ہونے
والی تحریک کی ہے۔ رام چندر سائنس اور ریاضی کے استاد تھے، قومی لیڈر نہیں۔ اسی
لئے ان کی عبارت رد کھی رد کھی ہے اور اس جوش بیان اور زور قلم سے خالی ہے جو سر سید
کی خصوصیت ہے۔ رام چندر کے کارنلے عسری اسٹیج پر ضرور رونما ہوئے اور انہوں نے
لذت کاوش کے مقابلہ میں ذوق نظر بھی فراہم کیا لیکن ان کی پرچھائیاں شاید فضا
میں تھکیں ہو گئی ہوتیں اگر سر سید اور ان کے رفقا (جن میں بعض رام چندر کے شاگرد تھے)
ان کے کام کے بعض حصوں سے فائدہ نہ اٹھاتے اور ان کو اپنی تحریک کا جزو بنا کر عام نہ کرتے
بلکہ یوں کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ رام چندر نے سر سید کا راستہ آسان کر دیا۔ اگر دہلی کالج
کی یہ بنیاد نہ ہوتی تو جدید بشر کا یہ ایوان رفیع بھی اتنی جلد قائم نہ ہوتا۔ اس کے علاوہ

تاریخی تسلسل کی ہر کڑی بجائے خود ابھم ہے بلکہ وہ ارتقا کے عمل کو سترا رتی ہے اسی لئے
 رام چندر کی خدمات کا عدم اعتراف ناپاسی ہی نہیں، تاریخی غلطی بھی ہے۔

رام چندر کی علمی خدمات کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ انھوں نے فکر و نظر اور
 ترک و اختیار کئے نئے پیمانے دے کر اور صحافت، تنقید و ترجمہ اور مقالہ نگاری کے نئے
 معیار قائم کر کے اردو نثر کی کشت ویران کو رنگرز رباذ ہونے سے بچا لیا اور اس میں یہ
 صلاحیت پیدا کر دی کہ وہ آنے والے زمانہ کا ساتھ دے سکے۔ اس میں دل کو کھینچنے والے
 انچھرم ہیں لیکن اس پر ایک بڑے مقصد کی چھوٹ، ایک نئے تمدن کا پرتو ہے۔ ان کی
 تحریروں اور مضمونوں کو پڑھ کر انشا پر دازی کا لطف نہیں آتا، ادبی مسرت حاصل نہیں
 ہوتی لیکن یہ نثر نئے زمانہ کا اشاریہ ہے۔ اس میں رہبری اور رہنمائی کی صلاحیت اور
 افادیت اور عقلیت کی جلوہ گری ہے۔

رام چندر کا کام یقیناً اس کا مستحق ہے کہ اس کا ادب کے بڑے نقشہ میں جائزہ لیا
 جائے اور اس کی صحیح قدر و قیمت متعین کی جائے۔

اُردو کی ادبی صلاحیتیں

کسی زبان کی ادبی صلاحیت کے معنی یہ ہیں کہ اس میں حقائق و جذبات اور احساسات اجتماعی کی حسین ترجمانی کرنے اور نئے اثرات کو اپنے مخصوص مزاج کے مطابق ڈھالنے کی استعداد کہاں تک ہے۔ اس بحث کے چار عنوان ہو سکتے ہیں۔ نمبر ۱۔ اُردو زبان کی تعمیری صلاحیت۔ نمبر ۲۔ اُردو ادب میں ارتقا کی صلاحیت۔ نمبر ۳۔ اُردو ادب کے پائدار حصوں کا جائزہ۔ نمبر ۴۔ بعض ان سماجی اصول کا ذکر جن کی وجہ سے ہمارے ادب کی اڑان آج کل کمزور معلوم ہوتی ہے اور جا بجا ادب کی موت اور کبھی کبھی اس کی تجہیز و تکفین اور نماز جنازہ کی گفتگو میں ہوتی ہیں۔

سب سے پہلے اُردو کی تعمیری صلاحیت ہے، یہ مسلم ہے کہ اُردو ایک مرکب زبان ہے اور اس کی یہ خاصیت ہے کہ وہ غیر زبانوں کے الفاظ اور اصوات کو اپنالیتی ہے چنانچہ اس میں سنسکرت الاصل الفاظ کے علاوہ عربی، فارسی، ترکی اور یورپین زبانوں کے الفاظ اور آوازیں بکثرت موجود ہیں۔ اور اس میں اس طرح جذب ہو گئے ہیں کہ ان پر غیریت کا گمان نہیں گزرتا۔ اُردو زبان کی اس صلاحیت سے ادبی اظہار و ابلاغ کو بہت فائدہ پہنچا ہے اور پیرایہ ہائے بیان کی وسعت کے علاوہ لفظوں

اور ترکیبوں کے رنگارنگ اصوات نے اردو شاعری اور نشر کو برس قوت اور طرح طرح کی اصنافی رنگارنگ کیفیاتوں سے مالا مال کر دیا ہے۔ چنانچہ اردو ادب تک پرزور خطابت، رسیلی شاعری، افسانہ و داستان کی گھلاوٹ اور فلسفہ و سائنس کے منقولاتی انداز بیان کے کئی معجزے دکھایا چکی ہے اور آئندہ بھی ایسے جادو جگانے کی پوری پوری استعداد رکھتی ہے۔

۲-۱ اب اردو ادب کی ارتقائی صلاحیت کی داستان سنئے۔ اردو ادب کا آغاز دکن میں ہوا۔ پھر شمالی ہندوستان میں اس کو مزید ترقی ہوئی۔ محمد شاہ کے زمانے سے لے کر سلطنتِ مغلیہ کے خاتمہ تک اور پھر آج تک اردو زبان نے شاعری کی جملہ فارسی انواع اور مقامی اور مغرب سے آتے ہوئے اکثر اصناف پر یوں قدرت حاصل کر لی کہ اس کی یہ ترقی پچ پچ حیرت انگیز معلوم ہوتی ہے۔ اردو شاعری کی قبولیت کے تو بھی معترف ہیں۔ لیکن گزشتہ ایک سو برس کی نشر کا بھی اگر جائزہ لیا جائے تو بآسانی محسوس ہوگا کہ اردو ادب میں بڑھنے اور پھلنے پھولنے کی غیر معمولی صلاحیت پائی جاتی ہے مثلاً فورٹ ولیم کالج کے ادیبوں نے اردو نشر میں سلاست پیدا کی۔ یہاں سے اس کی ترقی کا آغاز ہوا۔ اس کے بعد دیکھیے تو مرحلہ بہ مرحلہ اور منزل بہ منزل وہ کہاں سے کہاں تک پہنچ گئی۔ غالب کی شخصی نشر، دبستانِ سرسید کی نوکلا سکیٹ اور اجتماعیت، محمد حسین آزاد کی رومانیت، اس کے قریب قریب اصلاحی، معاشرتی، تاریخی ناول، ڈراما، مضمون نگاری اور انشائے لطیف، پھر پریم چند کا اصلاحی معاشرتی افسانہ، اس کے بعد حقیقت پسندانہ افسانہ اور سائنسی تنقید۔ یہ سب مراحل اردو نشر کے کم و بیش ایک سو برس کے عرصے میں

ٹے کیے اور ان سب مراحل میں اچھا ادب پیدا کیا۔ اسی طرح یہ بھی دیکھیے کہ اردو کی شاعری نے فارسی اصناف کو لے کر ان میں رفتہ رفتہ اردویت کے ایسے خوشنما رنگ بھرے کہ اردو کی غزل، اس کی مثنوی اور قطعہ اور اس کا مرثیہ و شہر آشوب کی اصناف، فارسی کی متعلقہ اصناف سے بھی خاصی مختلف ہو گئیں۔ چنانچہ ان میں بہت سے شاہ پارے اور شاہ کار ظہور میں آئے جن کی اپنی الگ شخصیت اور اپنی الگ ہستی ایک تسلیم شدہ چیز ہے۔ اسی انداز سے اردو نے مغربی اصناف کو جب اپنا یا تو شاعری میں کیانیت، آزاد اور معری نظم و غیرہ کو یوں جذب کر لیا کہ ان میں جدت، ندرت اور انفرادیت کے خصائص بھی برقرار رہے۔ نثر میں مختصر افسانہ، ناول، رپورٹاژ وغیرہ کو لیا تو ان میں بھی اپنی خاص روح سمودی۔ اور ان کے اعلیٰ ادب پاروں میں بے گانگی کے آثار بالکل موجود نہیں۔ اسی سے اردو کی وسعت طلبی کا ثبوت ملتا ہے۔ چنانچہ ترپاتھی کے خیال کے مطابق پاک و ہند کی کسی دوسری زبان کا ادب، وسعت اور توانائی کے اعتبار سے اردو کا مقابلہ نہیں کر سکتا کیونکہ اس میں بڑھنے اور پھیلنے کی بڑی صلاحیت پائی جاتی ہے۔ ہند کی سب زبانوں میں البتہ بنگالی کو شکم چندر چٹرجی، ٹیگور اور نندرا لاسلام نے کچھ انفرادیت بخش دی ہے، مگر وہ بھی بعض معاملات میں اردو کے مقابلے میں اکھلی محدود ہے۔

اب میں تیسرے عنوان پر آ پہنچا ہوں، یعنی اس بحث پر کہ اردو ادب کا کوئی حصہ ایسا بھی ہے جس کو ہم عالمی سطح کا ادب کہہ سکیں۔ یہ بحث بہت نازک ہے اور اس میں اختلافات کی بڑی گنجائش ہے۔ اس کے علاوہ اردو کی بعض اصناف

کی عمر بہت کم ہے۔ اسی لیے پھولے میاں کو کسی بڑے میاں کے برابر کھڑا ہونے میں
 قدرے محاب بھی ہے۔ پھر بھی ہونہار بروے کے چکنے چکنے بات کی صورت اکثر
 عداوت میں پیدا ہو گئی ہے۔ اس کے علاوہ اگلے زمانے میں کوئی تیسر بھی تھا۔ پرانی
 نظم و نثر میں کچھ بڑے بڑے ایسے بھی ہیں جو آج بھی جوان معلوم ہوتے ہیں اور
 شاید ہمیشہ ان کا بانچہ بن قائم رہے گا۔ بہر صورت قدیم و جدید سب ادب و ادب میں
 اردو ادب کے کچھ ایسے افراد و شاہکار ضرور ہیں جن کو ہم عالمی ادب کے کسی میلے
 کا حق دے سکتے ہیں۔ سب سے پہلے اردو غزل کو لیجیے۔ پہلے تو غزل خود ہی مرثیہ
 کی چیز ہے۔ پھر اس میں تیسر و غالب کی غزل بڑی خوبصورت چیز ہے۔ اس میں
 یکتائی کے جوہر پائے جاتے ہیں وہ خاص رموز و علامات کی مالک ہے اور اس میں
 ملکی رنگ و بو اور عادت و خو کے باوجود انسانیت اور آفاقیت کی لامحدود پہلی
 بھی پائی جاتی ہے۔ ہماری نئی شاعری کے بہت سے شاہکار پائدار ہیں۔ مگر ان سب
 میں فیض منفرد شاعری اور اس میں منفرد استعارے کے مالک ہیں جو بخشی بھی ہے اور
 اجتماعی بھی ہے۔ قدیم شعرا میں میر حسن کی مرتع نگاری نظیر کی عوامی مصوری اور انیس
 کی جذبات نگاری اور شاعری کے وہ حصے جن میں ابدیت کا حسن پایا جاتا ہے اور
 ان سب سے بلند تر اردو شاعری میں اقبال ہیں جن کی شاعری اپنے حسن و جمال اور
 ندرت و عظمت اور فکر و فلسفہ کے باعث۔ مشرق و مغرب سے داد و تحسین حاصل کر چکی
 ہے اور اولوں اور آخروں میں عالمی رتبے کی مالک ہے اور یہ وہ نام ہے جس کو سن کر
 کانٹوں سکولوں کے پڑھتے ہوئے اصحاب ذوق بھی ذرا سر کو جھکا کر کچھ اقرار کر ہی لیتے
 ہیں اور کہتے ہیں کہ اں جی۔ ہمارا اقبال تو (REALLY EXCELLENT) آرٹسٹ

مگر وہ دوسرے تو ordinary ہیں۔ خیر اب میں اردو کے نثری ادب پر نظر ڈالتا ہوں۔ جس کی پستیوں اور بلندیوں کا حال سب کو معلوم ہے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ انارکلی کے باوجود ہمارا ڈراما اور سجاد انصاری اور فلک پیمیا کے باوجود ہمارا ESSAY ابھی کمزور ہے۔ مگر اردو ناول، افسانہ اور تنقید خاصی جاندار اصناف ہیں۔ ناول میں فسانہ آزاد کا خوبی، رسوا کی امراؤ جان آدا اور پریم چند کے گودان کا ہوری ہمیشہ زندہ رہنے والے کردار ہیں۔ یہاں تک کہ روسی نقاد بیکر وفسکی نے بھی تسلیم کیا ہے اب رہا افسانہ۔ سو اس میں بہت سے افسانہ نگار اور بہت سی کہانیاں اعلیٰ ادب میں جگہ پانے کے لیے باہم مقابلہ کر رہی ہیں۔ مگر مجھے اپنے مذاق کے مطابق بیدی کا گرہن، غلام عباس کا آندی، منٹو کا ٹوبہ ٹیک سنگھ، عصمت کا چوتھی کا جوڑا، اشفاق کا گڈ ریا، کرشن چندر کا ان دانا، قاسمی کا پرمیسر سنگھ اسی طرح دوسرے افسانہ نگاروں کے چیدہ چیدہ افسانے مثلاً میرزا ادیب کا مائی تھاپاں، اور اسے حمید کا رات کا داغ وغیرہ۔ یہ وہ افسانے ہیں جن میں ہر ملک کے ادب خواں کے لیے تکنیک اور انسانیت کے اعتبار سے اپیل پائی جاتی ہے۔

تنقید میں شبلی، حالی کے بعد آل احمد سرور، مجنوں اور احتشام حسین کی تنقیدیں بڑی با اصول، بڑی خوب صورت اور جان دار ہیں۔ اور عام سنجیدہ نثر میں کچھ شاہ کا اتنے عظیم ہیں جن کی عظمت کو تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں۔ ان میں شبلی کا ظہور قدسی، مجنوں کا محاسن کلام غالب، ابوالکلام کی تفسیر سورہ احمد، ظفر علی خاں کا ملت بیضا پر عمرانی نظر اور سید سلیمان، محمود شیرانی اور نیاز کے چند مقالات شامل ہیں۔

میں نے اردو کے منتخب ادب کی جو فہرست پیش کی ہے اس کی اچھائی بُرائی

کے ثبوت میں کسی ماپساں، کسی چیخوت، کسی بلزاک، کسی کافکا، کسی ٹراں پال سارتر کا حوالہ نہ دوں گا۔ ہر چند کہ بعض بعض موقعوں پر موازنہ کی گنجائش بھی ہے مگر مجھے یہ عادت پسند نہیں، اور مجھے ایسے موقعوں پر بلنگی کی ایک نصیحت یاد آتی ہے اس نے ایک صدی قبل جبکہ روسی ادب ابھی اچھی طرح پھلا پھولا نہیں تھا۔ روسی نقادوں کو خطاب کرتے ہوئے کہا تھا: جب تک تم اپنے ادیبوں کو شک پیس اور گوٹے کے پیمانے سے ناپتے رہو گے۔ اس وقت تک تمہارے شکن اور گوگول دوسرے درجے کے مصنف سمجھے جائیں گے۔ تم کو تو یہ دیکھنا چاہیے کہ کوئی مصنف روس کی زندگی کی ترجمانی کس طرح کرتا ہے، اور اس کے مسائل کے کیا حل پیش کرتا ہے اور ادب کے مستقل اصولوں کے تحت اس کے ادب کی کیا حیثیت ہے۔ بلنگی کی یہ نصیحت میرے خیال میں ایک پورے پسند نامے کی حیثیت رکھتی ہے اور میرا بھی تقریباً یہی عقیدہ ہے، میری اپنی نظر میں میرا تیر اور میرے غالب و اقبال، اور میرا نبض میرا پریم چند اور میرا منٹو اور میرے دوسرے پیارے ادیب جو قدر اول کی چیزیں لکھ گئے ہیں اور جن کی تحریروں میں مقامیت اور آفاقیت دونوں کا اجتماع ہے کسی موازنے کی زحمت کے بغیر ہی اعلیٰ ادب کے خالق ہیں۔ کیونکہ انھوں نے اپنی زندگی کو اپنے قومی ادب میں سمویا ہے اور اس کو ابدیت بخش دی ہے۔

میں نے اب تک جو کچھ کہا ہے اس کا خلاصہ یہ ہے کہ اردو زبان ایک ادب خیز اور ادب نواز زبان ہے جس نے کم عمری کے باوجود بہت سا ایسا ادب پیدا کیا ہے جس کو ہر نقطہ نظر سے بلند ادب قرار دیا جاسکتا ہے اور یہی اس کی صلاحیتوں کا سب سے بڑا ثبوت ہے اور عظیم ترین ادب کی منزلیں اگرچہ بہت دور ہیں مگر راہی کی تیزی

یہ کہہ رہی ہے کہ اس کا راجہ ہوا ان منزلوں پر پہنچ کر رہے گا۔

اس کے باوجود جو آج کل ہمارے ادب میں غارنی سی سست رفتاری پیدا ہو گئی ہے یا اس کا بے بنیاد سا چرچا ہو گیا ہے۔ سو اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ ہر ادب میں مدر کے بعد غارنی سا جزم ہوا کرتا ہے اور اس وقت اردو پر کچھ ایسی ہی کیفیت طاری ہے جو قانون قدرت کے عین مطابق ہے۔ پھر ایک بات یہ بھی ہے کہ اردو کی قومی حیثیت داستانوں کے بادشاہ کی نظروں سے گری ہوئی اس بیوی کی سی ہے جس کے سپرد یہ کام ہوتا تھا کہ وہ چھت پر بیٹھ کر کوٹے اڑایا کرے۔ بد قسمتی سے ہماری اردو زبان کی بھی کچھ ایسی ہی حالت ہے۔ اس سے ادیب قلوب دہلی متاثر ہوتے ہیں قارئین کی تعداد گھٹتی جاتی ہے۔ زبان کا اثر و رسوخ کم ہوتا جاتا ہے اور ادیب کی بے دلی برپا ہوتی جاتی ہے۔ میرے اپنے اندازے کے مطابق موجودہ ادیب ایک بنی ہے۔ اس میں اور اس کے معاشرہ میں بھی فاصلہ زیادہ ہوتا جا رہا ہے۔ اسی سبب سے وہ اب محنت سے جی چرانے لگا ہے اور اس کے لیے یہ ممکن نہیں کہ وہ محنت و ریاضت کے مقابلے میں طاسطائی کی مثال پیش نظر رکھے جس نے *WAR AND PEACE* کو جس مرتبہ لکھا تب کہیں اس میں بات آئی یا جرمنی کے مصنف زولا اور مصور فان گاگ کی پیروی کرے جنہوں نے اپنے ناول اور اپنی مصوری کی خاطر مزدوروں کی زندگی اختیار کر لی تھی۔ ہمارا ادیب ریاضت کی یہ صورتیں اختیار نہیں کر سکتا کیوں کہ اس کی زبان اب صرف کوٹے یا کنکوے اڑانے کے قابل سمجھی جا رہی ہے۔ اس سے زیادہ اس کی کوئی حیثیت نہیں۔

بد قسمتی یہ ہے کہ ہمارے ملک میں اردو ادب کو قومی ادب سمجھنے والے

لوگوں کی بھی روز بروز کمی ہوتی جاتی ہے۔ اس کی وجہ سے قارئین کی تعداد گھٹ رہی ہے اس کا سبب بھی یہ ہے کہ اردو کا قومی رتبہ ابھی کسی بڑے تسلیم نہیں ہوا اور روز بروز غلط طریقہ تعلیم کے ذریعے اردو خوانوں کو انگریزی خوانوں میں تبدیل کیا جا رہا ہے۔

ان وجوہ سے یہاں کے ادیب وہ حوصلہ مندی نہیں دکھاسکتے جس کی ان سے توقع کی جاسکتی ہے اور ادب پر ان خارجی رکاوٹوں کی وجہ سے تعطل کی کیفیت پیدا ہو رہی ہے۔ ہمارا افسانہ و ناول رومانیت سے حقیقت نگاری پر آکر رک گیا ہے۔ ابھی اس میں فلسفیانہ جستجو کا آغاز نہیں ہوا بلکہ ناول تو پھر رومانیت کی طرف جا رہا ہے۔

یہ سب حالات اس تعطل کے ذمے دار ہیں جس کو جمود کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ عنقریب اردو ادب کسی نئے طوفان سے دوچار ہوگا۔ ابھی چند روز ہوئے انتظار حسین نے کہا تھا کہ اردو افسانہ کسی صوفی کی آمد کا منتظر ہے۔ میں کہتا ہوں اردو ادب کو کسی مردِ قلندر کی ضرورت ہے جو قومی ادب اور قومی زبان کا نعرہ لگائے اور تعطل کی اس فضا کو دور کر دے جس کے باعث ادیبوں کی بے دلی گہری ہوتی جا رہی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ تاریخ کی لہر اردو کے ساتھ ہے۔

اقبال کا نظریہ فن

بہت ممکن ہے کہ کسی آرٹسٹ کو فن کی ماہیت سے کوئی واقفیت نہ ہو تخلیق کے مراحل بہت ممکن ہے کہ آرٹسٹ کی سمجھ میں نہ آئیں۔ وہ کام تو کرتا ہے اور ایک خاص ڈھنگ سے کام کرتا ہے لیکن شاید وہ یہ نہ بتا سکے کہ وہ ایک خاص ڈھنگ سے کیوں کام کرتا ہے۔ وہ جانتا تو ہے کہ وہ صحیح رستہ پر ہے وہ اپنی رگ و پے میں محسوس کرتا ہے کہ چیز بس ایسی ہونی چاہیے۔ وہ سمجھتا ہے کہ خفیف تغیر سے بھی چیز خراب ہو جائے گی لیکن ان باتوں کی وجہ وہ ہمیں نہیں بتا سکتا وہ وجہ جسے نقاد آسانی سے بتا سکتا ہے کہنے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ تخلیق کا مادہ تنقید کے مادہ سے بالکل مختلف ہے۔ یہ دونوں چیزیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کی جا سکتیں اور اکثر ان میں تفرق کرنا دشوار ہے لیکن عموماً کسی آرٹسٹ میں تنقید کا مادہ اس کے تحت شعور میں اپنا کام کرتا ہے۔ یہ تحت شعور ہی میں قوتِ تخلیق کی تربیت کرتا ہے اسے صحیح رستہ پر لگاتا ہے لیکن آرٹسٹ کو اس کی خبر بھی نہیں ہوتی۔ اس لئے بہت ممکن ہے کہ فن کے متعلق کسی آرٹسٹ کے خیالات بھی غیر متعین اور محدود ہو سکتے ہیں اور سراسر غلط بھی یہ بات تو جانی ہوئی ہے کہ اس مخصوص جماعت کی اکثریت فن پر غور و فکر نہیں کرتی اور اگر کرتی

بھی ہے تو اپنے خیالات کو ظاہر نہیں کرتی کبھی ظاہر بھی کیا تو اس کی صورت چند منتشر
جملوں یا آئل باتوں کی ہوتی ہے اور یہ باتیں بھی شاید بہت باریک، گہری اور قیمتی
نہیں ہوتیں۔ بات یہ ہے کہ آرٹسٹ فنی کارناموں کی تخلیق میں کچھ ایسا منہمک رہتا
ہے۔ اس کام میں اس کا اتنا خون جگر صرف ہوتا ہے کہ پھر وہ اپنی پوری توجہ کسی
تنقیدی کارنامے کی طرف مائل نہیں کرتا۔ پھر وہ یہ بھی جانتا ہے کہ اس کام میں دوسرے
درجہ کا دماغ بھی کم و بیش کامیاب ہو سکتا ہے۔ لیکن جب تنقید کا کام ایسا شخص اپنے
ذمہ لیتا ہے جس میں قوتِ تخلیق بدرجہ اتم موجود ہے تو نتیجہ بلند و بزرگ تنقید ہے
تخلیق اور تنقید علیحدہ چیزیں نہیں وہ ایک حقیقت کے دو رخ ہیں۔ اگر دنیا میں ہر شے
مکمل ہوتی تو پھر سب سے بڑا آرٹسٹ سب سے بڑا نقاد بھی ہوتا لیکن دنیا اور دنیا
کی چیزیں ناقص ہیں اس لئے عموماً ایک اچھا آرٹسٹ اچھا نقاد نہیں ہوتا۔

فرض کر لیجئے کہ کوئی آرٹسٹ بالکل تنقید سے بے بہرہ ہے پھر بھی اگر کچھ تنقیدی
خیالات ظاہر کرتا ہے تو ہم ان میں دلچسپی لیتے ہیں سچ تو یہ ہے کہ اس کے متعلق ہر
چیز میں ہم دلچسپی لیتے ہیں یہ انسانی فطرت کا تقاضا ہے۔ ہم اس کے کسی مخصوص فنی
کارنامے کی معنی خیزی اور حسن خوبی کے سمجھنے پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ چاہتے ہیں کہ
”ساری باتیں معلوم ہو جائیں وہ غیر متعلق ہی سہی۔ ایڈسین کہتا ہے:-

”میں نے دیکھا ہے کہ پڑھنے والے کو کتاب میں کوئی دلچسپی نہیں ہوتی
جب تک اُسے یہ نہ معلوم ہو کہ اس کتاب کا لکھنے والا کالہ ہے یا گورا
خوش مزاج ہے یا تند خو، شادی شدہ ہے یا ناکتہ اور کبھی اسی قسم
کی معلومات جن سے مصنف کے سمجھنے میں مدد ملتی ہے“

ہمیں اس کے بال کی وضع، اس کی ناک کی تراش، خراش سے دلچسپی ہوتی ہے ہم یہ جاننے کے لئے بے چین رہتے ہیں کہ اسے کس قسم کا لباس پسند ہے اور اس کے کتنے بچے ہیں، پھر کچھ تعجب کی بات نہیں کہ مختلف چیزوں اور فن کے بارے میں ہم اس کے خیالات جانتا چاہتے ہیں۔ فن کی ماہیت۔ اس کی قدر و قیمت، نظام زندگی میں اس کا مخصوص مقام، گروہ ان چیزوں پر روشنی ڈالتا ہے تو ہم اس کے خیالات سے لطف اٹھاتے ہیں۔ بہت ممکن ہے کہ یہ خیالات زیادہ روشن نہ ہوں۔ شاید ہمیں امید ہوتی ہے کہ وہ تخلیق کے مراحل، ان دشواریوں پر جو ایک آرٹسٹ کو پیش آتی ہیں اور جن سے وہ نجات حاصل کرتا ہے، شاید وہ ان چیزوں پر نئی روشنی ڈال کر ہماری معلومات میں اضافہ کرے۔ کم سے کم وہ اپنے تخلیقی کارناموں کے سمجھنے میں ہماری مدد کر سکتا ہے اور ہمیں بتا سکتا ہے کہ یہ کارنامے اس کے لئے کس قدر معنی خیز اور قیمتی ہیں۔

نظری اعتبار سے کہہ سکتے ہیں کہ آرٹسٹ سب سے زیادہ فن کی ماہیت سے واقف ہونے کا مستحق ہے لیکن حقیقت کچھ اور ہے۔ آرٹسٹ کی راہ میں کچھ ایسی دشواریاں حائل ہیں کہ وہ منزل مقصود تک مشکل سے پہنچتا ہے۔ ایک دشواری اس کا فلسفہ ہے۔ اگر وہ کسی فلسفہ زندگی کا حامل ہے۔ اس کا مخصوص فلسفہ اس کے سادے خیالات، اس کے تخیل کو ایک خاص رنگ میں رنگ دیتا ہے۔ وہ ہر شے اپنے ذاتی عقائد و تصورات کی روشنی میں دیکھتا ہے۔ آرٹسٹ اور فلسفی مترادف الفاظ نہیں۔ ہر آرٹسٹ کے لئے کوئی مخصوص صاف متعین فلسفہ زندگی پیش کرنا ضروری نہیں ہے۔ وہ تو صرف اپنے ذاتی عمیق تجربات کا اظہار کرتا ہے ایسے

تجربات جو پیش بہا اور عدیم المثال ہوتے ہیں وہ ایسی چیزوں کا بیان کرتا ہے جنہیں وہ ایک خاص لمحہ میں دیکھتا ہے۔ ایسی چیزیں جو نایاب حسن رکھتی ہیں اور فوراً بدل جاتی ہیں۔ بہر کیف وہ کوئی فلسفہ زندگی بھی پیش کر سکتا ہے اور یہ فلسفہ مختلف طور پر اس کی مدد دیکھی کر سکتا ہے۔ یہ اس کے فنی کارناموں کو یگانگت اور موزونیت بخشتا ہے انھیں ایک مکمل کل میں منساک کر لے لے اور اس کی انشاء کو انفرادی اور پُر زور بناتا ہے لیکن کبھی یہی فلسفہ سید سکندر کی طرح راہ میں حائل بھی ہو جاتا ہے اس کی وجہ سے وہ صرف انھیں چیزوں کو چن لیتا ہے جو اس کے خیالات کے نظام میں آسانی سے سما سکتی ہیں اور جو نہیں سما سکتیں انھیں مسترد کر دیتا ہے۔ وہ چند چیزوں کو چن لیتا ہے اور دوسری چیزوں سے کنارہ کش ہو جاتا ہے اس کے تصور میں یہ وسعت نہیں ہوتی کہ اس میں ساری چیزیں سمائیں۔ اس کا دماغ کیا ہے گویا جنگل کے بیچ میں ایک مختصر سا میدان ہے۔ اس میدان میں ہر شے قرینے سے استادہ ہے۔ ہر شے عادت نظر آتی ہے ایک موزوں آرائش ہے۔ کم و بیش ایک مکمل تنظیم ہے۔ ہر شے گویا عام نظام میں اپنی مقررہ جگہ پر آراستہ ہے لیکن اسے ان بے شمار چیزوں کی کوئی خبر نہیں جو اس جنگل میں رہتی ہیں۔ اس کے علاوہ وہ فن کو فلسفہ کا خادم بنا دیتا ہے۔ فن حصول مقصد کا ایک ذریعہ ہو جاتا ہے۔ وہ اس آئینہ میں اپنے فلسفہ کی عکاسی کرتا ہے اور ستم تو یہ ہے کہ وہ فن، فن کی ماہیت، فن کے مقاصد، فن کے مخصوص مقام ان ساری چیزوں کو اپنے فلسفہ کی ضروریات کو مد نظر رکھ کر پیش کرتا ہے۔

اقبال کا نظریہ فن ان کے فلسفہ سے الگ نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اس نظریہ پر بحث کرنے سے پہلے اقبال کے تنقیدی خیالات کو کم و بیش موزوں و مختصر طور پر پیش کرنا

ضروری ہے۔ اقبال کچھ کہنا چاہتے ہیں اور یہ ان کا عقیدہ ہے کہ بر آرٹسٹ کو کچھ کہنا چاہئے۔ جسے کچھ کہنا نہیں ہے وہ کوئی تخلیقی کارنامہ بھی پیش نہیں کر سکتا۔ وہ زیادہ سے زیادہ عام مذاق کی پیروی کر سکتا ہے، کمزور اور بیکار تقالی اس کی کل کائنات ہے فن اور تخلیق مترادف الفاظ ہیں اور فن انفرادی اور داخلی قسم کا ہوتا ہے، وہ جن جسے آرٹسٹ تلاش کرتا ہے کوئی خارجی حقیقت نہیں، آرٹسٹ کی ذات سے الگ اس کی کوئی ہستی نہیں جس کی زندگی صرف آرٹسٹ کی روح میں ہوتی ہے بقول کولریج :-

”اے ولیم! ہمیں وہی چیز واپس ملتی ہے جو ہم اپنے فیض سے دیتے ہیں۔“

صرف ہماری زندگی سے فطرت کی زندگی ہے۔“

وہ آرٹسٹ جو فطرت کے آگے تسلیم خم کر لیتا ہے گویا خود اپنی موت کا حکم صادر کر رہا ہے وہ فطرت کو صرف نامکمل طور پر پیش کر سکتا ہے اور اس کی عکاسی سرد و بے جان ہوتی ہے حقیقی آرٹسٹ فطرت کے حدود کو زیادہ وسیع کرتا ہے۔ وہ فطرت کے زیر خزاں میں زیادہ زیریں چیزوں کا اضافہ کرتا ہے۔ اس کے کارنامے فطرت کے کارناموں سے زیادہ اچھے، زیادہ حسین اور زیادہ مکمل ہوتے ہیں۔ غرض وہ ایک نئی اور زیادہ حیرت انگیز دنیا بناتا ہے، اور یہ نئی اور حیرت انگیز دنیا اس کی زندہ اور زندگی بخشنے والی روح کا کرشمہ ہوتی ہے وہ روح جو ابدیت کی حامل ہے اور جس کی وسعت کی کوئی انتہا نہیں وہ حسن اور بد نہائی، اچھائی اور برائی کو دیکھتا ہے اور ان کی مکمل تصویر بناتا ہے وہ باتا بھی ہے اور مٹاتا بھی ہے۔ ساری پرانی، بیکار، بھدی چیزیں فنا ہو جاتی ہیں اور ایک نئی، زیادہ اچھی، زیادہ حسین دنیا اسی خاکستر سے پیدا ہو جاتی ہے۔

فن، حقیقی فن، بغیر آزادی کے پھل پھول نہیں سکتا، آرٹسٹ کی روح غلام کے جسم میں زندہ نہیں رہ سکتی، غلامی گویا زندگی کی چنگاری یعنی روح کو بجھا دیتی ہے غلام قوت ایجاد کھو بیٹھتا ہے، اس سے قوت تخلیق سلب کر لی جاتی ہے۔ وہ نیا پن، تازگی جدت سے نفرت کرتا ہے۔ وہ پامال رستہ میں رہ رہی کرتا ہے۔ کوئی زندہ ابلند اور بلندی بخشنے والا فن غلاموں کی قوم میں زندہ نہیں رہ سکتا ان کا فن غلامی کی فضا میں سانس لیتا ہے اور غلامی کا دوسرا نام موت ہے۔ ان کی موسیقی میں زندگی کی آگ نہیں ہوتی۔ قوت، سکت، زور کے بدلے یہ کمزوری اور ناامیدی اپنے ساتھ لاتی ہے دلیخ ترین پیمانہ پر پھیلی ہوئی خوشی ہمیشہ کے لئے فنا ہو جاتی ہے۔ اندوہ اور ناامیدی اس کی دین ہے۔ اس کا پیغام زندگی کے بدلے موت ہے۔ مصوری کا بھی یہی عالم ہوتا ہے۔ مہو بھی نہ تو نئے نقشے بنا سکتا ہے اور نہ پرانے نقشوں کو مٹا سکتا ہے۔ وہ بھی زندگے کے بدلے موت کا پیغام بردھوتا ہے۔

فن پیل رداں کی طرح تیز اور سر بلند ہے، ایسا سیلاب ہے جو ساری آلائشوں کو ہارے جاتا ہے اور ہمیں ایک نئی زندگی، بلندی و وسعت نظر بخشتا ہے۔ یہ ایک لطیف دیوانہ پن ہے۔ ایک آگ ہے جس کا ایندھن آرٹسٹ کا قیمتی خون ہے۔ فن ہر فن معنی خیز ہوتا ہے۔ یہی معنی خیزی اس زور، اس گرمی کا سبب ہے جس سے اسکے بنائے ہوئے پیکر احساس زندگی سے کھرانے لگتے ہیں۔ اقبال کہتے ہیں:-

”تاج محل کو دیکھو جب وہ چاند کی ملائم روشنی میں موتی کی طرح چمک رہا ہو
پھر تمہیں فن، اصلی فن کا راز معلوم ہو جائے گا۔ تمہیں ایسے عشق کا بھیہد ملیگا
جو پاک، معطر اور ایک ابدی نغمہ ہے، تمہیں ایک ایسا عشق نظر آئے گا جو

حسن اور حسن کی قیمت کو سمجھتا ہے جو حسن کو ظاہر بھی کرتا ہے اور مستور بھی، ایسا عشق جو زمان و مکان کی قید سے آزاد ہے، عشق ہمارے جذبات کو بلند بناتا ہے یہی معمولی چیزوں کو قدر و قیمت بخشتا ہے۔ عشق کے بغیر زندگی گویا غم و الم کا مسکن ہے، یہ صورت اور بے ثبات چیز ہے۔ عشق بد نہائی کو حسن میں تبدیل کرتا ہے، یہ شیرینی اور روشنی عطا کرتا ہے۔ عشق سے تخیل جوش میں آتا ہے اور حسین نقشے بناتا ہے، عشق ہی سب کچھ ہے، اس کے سوا کچھ بھی نہیں۔

عشق اور عقل فلسفہ اور فن (یا شاعری)، اقبال کا محبوب موضوع ہے عشق ہمیں براہ راست منزل مقصود تک پہنچا دیتا ہے۔ عقل بھول بھلیاں میں گم ہو جاتی ہے، فلسفہ حقیقت پہچان حقیقت ہے جس میں کوئی شعاع خفی نہیں۔ جب یہ شعاع روشن ہوتا ہے تو شاعری وجود میں آتی ہے۔ وہ عقل جس سے دنیا جل اُٹھے، شعاع عشق کی محتاج ہے، یہ عشق کا فیض ہے کہ ہماری زندگی بے شمار حسین جذبات سے رنگین ہو جاتی ہے عقل دنیا سے بے ثبات میں ابدیت کا نشان پاتی ہے۔ یہ کائنات کے بھید کو ظاہر کر سکتی ہے لیکن ہمیں کامل تشفی نہیں ہوتی۔ صرف عشق سے ہمارے دل کو کامل تسکین ہوتی ہے۔ یہ ہماری حماقت ہے جو ہم عشق کے بدلے عقل کی پیروی کرتے ہیں۔ آفتاب کو ہم چراغ لے کر تلاش نہیں کر سکتے۔ عقل شیطان کی ودیعت ہے عشق کا ذمہ دار انسان ہے۔

اقبال شاعر تھے اس لئے وہ موضوع شاعری پر زیادہ تفصیل سے اپنے خیالات کا اردو اور فارسی میں اظہار کرتے ہیں۔ شاعری اس کی ماہیت اور اہمیت، شاعر کے اوصاف، شاعر کے فرائض اور اس کی ذمہ داریاں، ان موضوعات پر وہ بار بار اظہار خیال کرتے ہیں اس لئے تکرار لازمی نتیجہ ہے اور اس تکرار کی وجہ بھی آسانی سے سمجھ میں آ جاتی ہے۔ یہ خیالات

اکثر ان کے دماغ میں چکر لگاتے رہتے ہیں اور وہ انہیں اہم سمجھتے ہیں وہ انہیں اگت پھیر کر دیکھتے ہیں اور خفیف تغیر کے ساتھ ان کا بیان کرتے ہیں اور یہ خیالات جن کی وہ تکرار کرتے ہیں کچھ نئے نہیں پھر بھی کافی دلچسپ ہیں۔ شاعر گو یا کوئی مقدس بے اطمینانی محسوس کرتا ہے۔ یہی بے اطمینانی، ایسی چیز کی خواہش جو کبھی نہ مل سکے، حیرت کی آگ جس میں وہ جلتا ہے۔ شاعری ہے۔ شاعر کی روح بے چین، تیز اور بلند پرواز ہوتی ہے۔ اسے قناعت سے کوئی لگاؤ نہیں حسین ترین چیز سے بھی کامل تشفی نہیں ہوتی وہ ہمیشہ ایسی چیز کا جو یا رہتا ہے جو مل نہیں سکتی اور یہ اچھا بھی ہے کیونکہ حصول کے معنی ہیں موت۔ حصول سے روح اور اس کی وجہ زندگی ختم ہو جاتی ہے۔ اگر جنت بھی ہاتھ آجائے تو روح زندہ نہیں رہ سکتی، اس کی زندگی کی کوئی ضرورت باقی نہیں رہے گی۔ تکمیل کی خواہش وہ اندرونی احساس، وہ آگ جو اندر روشن رہتی ہے، بجھ جائے گی پھر اچھا ہے۔ جو منزل ہمیشہ دور رہتی ہے اور انعام کبھی ہاتھ نہیں آتا۔ اصل چیز سفر ہے منزل مقصود نہیں اور سفر بھی ایسا جو کبھی ختم نہ ہو۔ شاعر کا دل کبھی سیراب نہیں ہوتا، وہ پروانہ کی طرح ستارہ کا خواہاں ہے اور رات کی طرح صبح کا، وہ مصیبت بھری دنیا سے دور کسی شے کی پرستش کرتا ہے اسے اگر ایک خوبصورت پھول مل جائے تو پھر وہ کسی زیادہ حسین پھول کا متمنی ہوتا ہے۔ اگر اُسے آسمان سے تارے توڑ کر دئے جائیں تو پھر وہ کسی چاند کو مانگنے لگتا ہے کسی محدود شے سے اسے محض جلد گزر جانے والی مسرت ہوتی ہے، اس کا دل تو بس ایسی چیز چاہتا ہے جس کی کوئی انتہاء ہو۔

یہ دنیا اس کی حسین، شاندار، حیرت انگیز اور ہمیشہ قیمت چیزیں شاعر کی نظر

میں کوئی وقعت نہیں رکھتیں۔ وہ الفاظ کے جادو سے بات کی بات میں ایک شاندار زیادہ حسین زیادہ بیش قیمت دنیا بنا سکتا ہے۔ وہ حسن کا پجاری ہے اور وہ حسن کی تخلیق کر سکتا ہے، معمولی چیزوں کو وہ زرین غیر معمولی اور حیرت انگیز بنا دیتا ہے ایک شان میں وہ بد نہائی کو حسن میں تبدیل کر دیتا ہے، فطرت کی دیکھی سنی چیزوں کو وہ ایسی شان، ایسی چمک بخشتا ہے جو اس دنیا میں میسر نہیں۔ اسے زمین سے کوئی لگاؤ نہیں۔ وہ کسی فلک نشان پہاڑ کی بلند چوٹی کی طرح ستاروں سے باتیں کرتا ہے لیکن وہ نیچے رہنے والوں کے لئے بھی ایک پیغام لاتا ہے۔ ابدی زندگی کا پیغام لاتا ہے۔

شاعر کو پوری طرح جاننا ممکن نہیں۔ وہ ایک جلتی ہوئی روح ہے جو کبھی نہ بجھنے والی آرزو کی آگ میں جلتی رہتی ہے۔ اسی شعلہ زن آرزو کا اظہار شاعری ہے لیکن الفاظ کی اس حقیقت کے سامنے کوئی وقعت نہیں جس کو وہ ظاہر کرتے ہیں، وہ غیر متعین، محدود، ناقص ہونے کی وجہ سے روح کی بے پناہ وسعت کے اظہار پر قدرت نہیں رکھتے، الفاظ ہمارے جذبات کے لطیف، نازک پچیدہ نقش کو پوری طرح جلوہ گر نہیں کر سکتے وہ تو ان پر گو یا پردہ ڈال دیتے ہیں شاعر جو کچھ کہتا ہے۔ وہ اس کے احساسات کا ناقص عکس ہوتا ہے۔

شاعر اپنے جملہ اوصاف کے ساتھ، وہ اوصاف جو اسے عام سطح سے بلند کرتے ہیں، شاعر ایک انسان ہے اور وہ انسانوں سے باتیں کرتا ہے۔ وہ علیحدہ رہتا ہے پھر بھی وہ انسانیت سے یک قلم علیحدگی نہیں اختیار کرتا۔ وہ پہاڑ کی چوٹی پر شعاع غور نشید کی طرح نہیں چمکتا، وہ کسی فلک نشان مینار پر ستارہ

بن کر نہیں بیٹھتا۔ اسے نیچے اُترنا ہے اور جو نیچے رہتے ہیں ان سے گفتگو کرنا ہے۔
 وہ انسانیت کا ایک فرد، اہم ترین فرد ہے۔ اپنی کبھی نہ ختم ہونے والی جستجو اپنی شعل
 زن آرزو کی وجہ سے وہ گویا ایک دل بے جوا اپنی موزوں دھڑکن سے ہمیں زندہ
 رکھتا ہے۔ مردہ ہے وہ قوم جس میں کوئی شاعر نہیں۔ شاعر آفرینش ہے، مردوں کی
 آفرینش ہے، ایسے مرد نہیں جن کی زندگی کا صرف سانس پر مدار ہے بلکہ وہ مرد جو
 حقیقی معنوں میں زندہ ہیں جن کی نبضوں میں کائنات کی موزوں رفتار ہے جو شاعر ایسے
 مرد بنا سکتے ہوں وہ پیمبر سے کم نہیں۔

لیکن شاعر بھی ہر قسم کے ہوتے ہیں۔ بہت سے ایسے شاعر بھی ہیں جو اس
 نام کے اہل نہیں ہیں، وہ ضروری اوصاف کے حامل نہیں ہیں، وہ شاعر کے فرائض
 کو انجام نہیں دیتے ہیں، جو قوم آزاد نہیں جو قوم مردہ ہے اس میں بہت سے ایسے
 شعر گو ہوتے ہیں جو قوم کے لئے نئی زنجیریں بناتے ہیں جو زندگی کی چنگاری کو سلگتے
 ہی بجھا دیتے ہیں۔ یہ شعر گو خود مردہ ہیں اس لئے زندگی کے بھید سے واقف نہیں
 وہ بدی کو اچھا نقصان کو نفع اور بد صورتی کو حسن سمجھتے ہیں۔ ان کے چھونے سے پھولوں کی
 خوشبو جاتی رہتی ہے ان کی قربت سے بلبل اپنا گانا بھول جاتی ہے۔ ان کی دین ایک
 ایسی خواب آور دوا ہے جس سے ہم زندگی کی جدوجہد کو بھول جاتے ہیں۔ ایک ایسا
 زہر ہے جس سے ہماری ساری طاقت ضائع ہو جاتی ہے وہ ہمیں کنول کھانے والوں کی
 دنیا میں پہنچا دیتے ہیں اور وہ ان کے گیت میں شریک ہوتے ہیں۔ موت زندگی کا
 حاصل ہے پھر زندگی کیوں سرا سر محنت ہو..... ہمیں سب بکھیروں سے الگ رہنے
 دو۔ ہمیں بدی سے جنگ کرنے میں کیا خوشی ہو سکتی ہے؟ لیکن بڑھتی ہوئی موجوں کیساتھ

بڑھنے میں سکون نصیب ہو سکتا ہے۔ ساری چیز کو آرام میسر ہے اور وہ موت کے لئے سکون کے ساتھ تیار ہوتی رہتی ہیں وہ پختہ ہوتی رہتی ہیں۔ کرتی ہیں اور فنا ہو جاتی ہیں کاش ہمیں لمبا آرام یا موت، سیاہ موت، یا خواب سے بھری ہوئی راحت میسر ہو! شعر گو کو برق درعد پر دسترس حاصل نہیں ہے، اس کا بارغ بارغ نہیں سرب ہے۔ جس حسن کا وہ پجاری ہے اسے حقیقت سے کوئی لگاؤ نہیں۔ وہ اپنی روح کی جلن سے مجبور ہو کر نہیں لکھتا ہے۔ اس کا دل شعلہ کہاں محض سرد و بے جان ہے وہ اپنے ہم وطنوں میں نئی روح نہیں پھونکتا ہے وہ تو محض بے ثبات نام و نمود چاہتا ہے۔ اس کا گیت مہل اور بیکار ہے کیونکہ قافلہ گذر چکا ہے یا سارے قافلے و اسے مرچکے ہیں اور اسے کوئی نہیں سن سکتا اسی وجہ سے اس کے گیت کا کوئی اثر نہیں اور نہ ہو سکتا ہے کیونکہ گانے والا اس مقدس بے اطمینانی، اس شعلہ سے بے بہرہ ہے جو شعر میں جان ڈال دیتا ہے جو اپنے عصر میں ایک نئی روح پھونک دیتا ہے اور اسے بہتر زندگی بخشتا ہے۔

اقبال کہتے ہیں کہ ہندوستان کو ایسے برائے نام شاعروں کی ضرورت نہیں ہے جو اپنے حسین لیکن بیکار نغمے رور و کر گاتے ہیں اور پر غم فضا کو اور زیادہ پر غم بنا دیتے ہیں اور جو موت اور تباہی کے نقوش کو نہیں مٹاتے، وہ محض بیکار ہیں بلکہ اس سے بھی بدتر ہیں، وہ راہ نجات میں حائل ہوتے ہیں۔ آج دنیا کو ایسے شاعروں کی ضرورت ہے جو زندگی اور امید کا پیغام لائے، ایسا پیغام جو ایک چنگاری پیدا کر دے، ایسی چنگاری جو بڑھ کر دہکتی ہوئی آگ ہو جائے۔ جو صحیح معنوں میں شاعر ہے اسے اپنے معاصرین کو موت نہ ایند سے جگانا چاہیے اسے چاہیے کہ ان کے جمود

کو رفع کر کے انھیں متحد کر کے جرات کے ساتھ اپنے شاندار مستقبل کی طرف بڑھائے۔
 ہندوستان کو خصوصاً ایسے شعراء کی ضرورت ہے اور اقبال اسی جماعت میں داخل ہونا
 چاہتے ہیں، اقبال اکثر اپنی شاعری کا ذکر کرتے ہیں اور اپنے مقصد پر روشنی ڈالتے ہیں
 ان باتوں سے اقبال کے کارناموں اور ان کی اہمیت کے سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے
 ان سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ اقبال کے خیال میں موجودہ زمانہ میں ہندوستان میں
 شاعر کے کیا فرائض تھے۔ اقبال کہتے ہیں کہ موجودہ زمانہ میں شاعری بے اثر ہو گئی ہے
 یہ بیکار ایک طویل مرثیہ، بے لطفی پیدا کرنے والی چیز ہو گئی ہے۔ وقت آگیا ہے کہ کاہلی
 آرام و عیش کی محبت سے ہم دست بردار ہو جائیں۔ ایک ایسے طوفان کی ضرورت ہے
 جو مادی آلائشوں سے ہمیں پاک کر دے شاہین کی طرح سر بلند اور محبت و رہبر ہواؤ
 برق کی طرح تیز اور درخشاں بنو اور پیکار زندگی کے لئے تیار ہو جاؤ، پرانے اذکار
 رفتہ، مہمل نغموں کو مٹا دو اور نئے نئے نغمے سنا دو لیکن تمدنی اور مذہبی روایات سے منہ
 نہ موڑو، نیا آشیانہ پرانی دیکھی ہوئی شاخ پر بناؤ، یہ ہے اقبال کا پیغام۔ اور یہ تغیر
 کسی نئے لوگوں کو جگا دینے والے پیغام کے بغیر ممکن نہیں۔ اقبال ملٹن کے ہم نوا ہیں۔

”میری نظروں میں ایک طاقتور اور شاندار قوم کی تصویر پھرتی ہے ایسی قوم
 جو ایک طاقتور آدمی کی طرح جاگ اٹھی ہو اور اپنی شکست نامآشنا زلفوں
 کو جنبش دے رہی ہو، میرے سامنے ایک عظیم الشان جوان شاہین
 دوپہر کے سورج سے آنکھ مل رہا ہے اور اپنی بند آنکھوں کی روشنی کو
 پھر روشنی کے ابدی چشمہ سے سیراب کر رہا ہے۔“

اقبال اپنا جو پیغام لائے ہیں اور وہ یہ سمجھتے ہیں کہ یہ بیداری کا سبب ہو گا۔ وہ سمجھتے

ہیں کہ وہ زندگی کے راز سے واقف ہیں اور وہ دنیا کو اس راز سے شناسا کرنا چاہتے ہیں وہ ایک نئی غیر فانی زندگی کا پیغام لائے ہیں لیکن لوگ سنتے اور سمجھتے نہیں اور نہ شاعر کی عظمت کا اعتراف کرتے ہیں۔ ان کی نظمیں گویا ان کا خونِ جگر ہیں، اس خونِ جگر سے وہ اپنے ہمعصروں کی تواضع کرتے لیکن انھیں کوئی نہیں سمجھتا، انھوں نے ایک مشکل کام ہاتھ میں لیا ہے یعنی فلسفہ اور عشق کا اتحاد اور وہ سمجھتے ہیں کہ اس کام میں وہ کامیاب ہوئے ہیں۔ ان کا فلسفہ محض چند ہیجان اور خیالات کا مجموعہ نہیں، اسے انھوں نے اپنی رگ رگ میں محسوس کیا ہے۔ انھوں نے جوش کے ساتھ محسوس کیا ہے اور وہ امید کرتے ہیں کہ دوسرے بھی اسی طرح محسوس کریں گے۔ وہ عشق جو اپنے دل میں محسوس کرتے ہیں، وہ عشق جو انھیں سکون نا آشنا بنائے ہوئے ہے الفاظ کے آئینہ میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ ان کی نظمیں گویا ایک مہین شفاف لباس ہے جس میں سے عشق صاف چمکتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ شعراء عشق کی جن اپنے دل میں محسوس کرتے ہیں لیکن یہ معلوم نہیں کہ یہ آتا کہاں سے ہے، ساری چیزیں فانی ہیں۔ انسان موت کے بعد اسی خاک میں مل جاتا ہے جس سے وہ پیدا ہوا ہے لیکن یہ عشق اسے بتاتا ہے کہ اس میں کوئی ایسی چیز بھی ہے جو خاک سے نہیں بنی ہے، جو فانی نہیں، جو الوہیت درکنار ہے۔ انھیں پرواز اسی عشق نے سکھائی ہے اور اب وہ قفس میں بند نہیں رہ سکتے۔ اقبال اسی عشق کے گیت گاتے ہیں لیکن وہ بات صاف صاف نہیں کرتے ان کا طریقہ استعارہ کارنگا لے ہوئے ہے، وہ رنگین نقوش استعمال کرتے ہیں۔ ان کے معانی تنگی تلوار نہیں چھپا ہوا خنجر ہیں۔

اکثر اقبال شاعر کے نام سے انکار کرتے ہیں۔ فلسفہ انھیں دعوت دیتا ہے اور

وہ ان فلسفیانہ خیالات کا بیان کرتے ہیں جنہیں وہ قیمتی سمجھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ وہ شاعر نہیں، انہیں کچھ کہنا ہے اور وہ شاعری کو محض اظہار خیال کا ذریعہ بناتے ہیں۔ شاید اس لئے کہ وہ مختصر، پر زور، مؤثر اور یادگار پیرایہ میں اپنے خیالات کا بیان کر سکیں۔ میں شاعری نہیں کرتا۔ مجھے فن کے لطیف نکات سے واقفیت نہیں۔ اس قسم کے جملے اکثر ملتے ہیں۔ یہ ہے اقبال کا نظریہ فن اور یہ تھے شاعری کے متعلق ان کے خیالات وہ نقاد نہ تھے اس لئے وہ نقاد کے طریقوں سے واقف نہیں، فن کو پوری طرح سے سمجھنے کے لئے اُسے اس سے علیحدگی اختیار کرنی چاہیے۔ اگر کوئی تصویر پہلے سے ہمارے دماغ میں موجود ہے تو پھر غلطی کا احتمال ہے۔ فلسفہ خصوصاً ایسا فلسفہ جو کائنات اور زندگی کے اسرار کو ظاہر کرنا چاہتا ہے، ہمارے خیالات کو ایک خاص رنگ میں رنگ دے گا اور یہ رنگ ہمارے سارے خیالات و بیانات میں نظر آئے گا۔ پہلے سے بنائے ہوئے تصور کی روشنی میں فن کو سمجھنا اس کے اسرار سے واقف ہونا دشوار ہے میں کہہ چکا ہوں کہ اقبال فلسفی تھے یا یوں کہیے وہ چند فلسفیانہ خیالات کو پھیلانا چاہتے تھے اس لئے وہ فن کو ایک خاص نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ وہ فن کو فلسفہ خودی میں پیوست کرنا چاہتے ہیں۔ یہاں مجھے اقبال کے فلسفہ خودی، اس کے معنی، اس کی اہمیت سے بحث نہیں یہ سمجھنا بھی کچھ مشکل نہیں کہ اقبال نے کیوں نظریہ کو اپنے خیالات کے نظام میں جگہ دی ہے لیکن نتیجہ تشفی بخش نہیں۔ ہر چیز، شاعری، موسیقی، سیاست اور مذہب کی قیمت یہی ہے کہ وہ خودی کو برقرار رکھیں ورنہ ان کی خواب و خیال سے زیادہ وقعت نہیں۔ جو خودی کے اسرار سے واقف ہیں۔ وہ اپنی جادو و بری طاقت کے ایک چشمہ کو بھر ذخار بنا سکتے ہیں۔ خودی سے ہماری زندگی روشن ہے۔ زندگی خودی کا

نشہ خودی کا شلہ خودی کا ہونا ہے۔ خودی نے شاعری اور موسیقی کی دنیا بنائی ہے، یہ چند مثالیں تھیں ہر جگہ اسی قسم کے خیالات نظر آتے ہیں، ظاہر ہے اقبال کے نظریہ فن میں ان کے نظریہ خودی کی آمیزش ہے اس لئے یہ تشفی بخش نہیں ہو سکتا۔

افسوس ہے کہ اقبال نے اپنے تنقیدی خیالات نثر میں نہیں ظاہر کئے۔ تنقید کے لئے شعر کا ذریعہ کچھ زیادہ موزوں نہیں، اس صورت میں خیالات کو صفائی اور اختصار کے ساتھ بیان کرنا ممکن نہیں۔ الفاظ صحیح طور پر مستعمل نہیں ہوتے ہیں روزمرہ کی گفتگو میں ہم اپنے خیالات کو بے کم و کاست بیان نہیں کرتے ہیں، اس میں اس کا احساس بھی نہیں ہوتا کہ ہماری باتیں غیر متعین سی ہیں۔ تنقید میں، اس کی ضرورت ہے کہ خیالات کو اس صفائی سے ظاہر کیا جائے کہ غلط فہمی کا احتمال باقی نہ رہے لیکن عموماً نقاد اس کا خیال نہیں کرتے ہیں اس لئے زیادہ تر تنقیدیں صحیح معنوں میں تنقید نہیں۔ ہماری غیر متعین ذاتی رائیوں کا غیر متعین اظہار ہیں، صورت شعر میں یہ نقص زیادہ نمایاں ہو جاتا ہے۔ وزن اور قافیہ کی ضرورتوں کو مد نظر رکھتے ہوئے الفاظ کا استعمال ہوتا ہے۔ صفائی اور بے کم و کاست اظہار خیال کا خیال نہیں ہوتا۔ پھر شاعری کرنے کی خواہش سے اور مشکلیں پیش آتی ہیں۔ کوئی حسین لفظ، کوئی نیا استعارہ کوئی دلچسپ نقش غول بیاباں کی طرح شاعر کو پریشان و سرگردان کرتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ کبھی اچھے شعر تو نکل جاتے ہیں لیکن اچھی تنقید نہیں ملتی۔ اقبال کی ان نظموں پر نظر ڈالنے سے جن میں انھوں نے تنقیدی خیالات نظم کئے ہیں یہ بات ظاہر ہو جائے گی کہ جس قسم کی زبان کا وہ استعمال کرتے ہیں وہ سائنٹفک بیان کے لئے موزوں نہیں کیونکہ اس میں صحت بیان ممکن نہیں۔ یہ زبان رنگینی اور تخیل کی حامل ہے لیکن غیر متعین بھی

ہے۔ یہ تو ہر شخص پر ظاہر ہے کہ اقبال کچھ کہنا چاہتے ہیں۔ انھوں نے غور و فکر کیا ہے اور کچھ نتیجوں پر پہنچے ہیں اور ان نتیجوں کو وہ قارئین تک پہنچانا چاہتے ہیں لیکن صاف منطقی، سائنٹفک بیان کے بدلے رنگین، شاعرانہ اور غیر متعین بیانات ملتے ہیں۔ فلسفیانہ رنگ آمیزی سے قطع نظر جسے مغربی تنقید سے واقفیت ہے اسے اقبال کے خیالات نئے معلوم نہ ہوں گے۔ اقبال کے ہر خیال کے لئے کوئی مغربی مثال پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔ شبلی سے چند اقتباسات کافی ہوں گے۔ مشابہت اس قدر قریبی ہے کہ مزید بحث کی ضرورت نہیں۔

”شاعری الوہیت کی حامل ہے، یہ علم کا مرکز بھی ہے اور دائرہ بھی۔ اس کوزے میں سارے سائنس بند ہیں اور سائنس شاعری کا کاسہ لبس ہے۔
..... شاعری عقل نہیں جسے ہم اپنی مرضی کے مطابق استعمال کر سکیں۔
دنیا میں جو حسین ترین چیزیں ہیں۔ انھیں شاعری ابدیت بخشی ہے
..... الوہیت کا جو انسان میں جلوہ ہوتا ہے اسے شاعری فنا ہونے سے بچاتی ہے..... شاعری سارے خیالات کو حسین بناتی ہے۔ یہ حسین چیزوں کے حسن کو زیادہ حسین بناتی ہے اور بد نمائی کو حسن میں تبدیل کرتی ہے۔ جس چیز کو یہ چھوتی ہے اسے بالکل بدل دیتی ہے
..... ہر شے کی زندگی دیکھنے والے پر منحصر ہے..... شاعری ہمیں اس دنیا کا باشندہ بنا دیتی ہے جس کے مقابلہ میں یہ جانی ہوئی دنیا بے ڈھنگی معلوم ہوتی ہے..... یہ ہماری آنکھوں سے پردہ ہٹا کر ہمیں زندگی کے حیرت انگیز حسن کا جلوہ دکھاتی ہے..... کسی بزرگ قوم کی بیداری

اس کے خیالات اور نظم و نسق میں حسین تغیر پیدا کرنے میں شاعری نقیب
 ساتھی اور پیرو کا کام کرتی ہے..... شعراء جو سمجھ میں نہ آنے والے
 وجدان کے حامل ہیں وہ ایک آئینہ ہے جس میں مستقبل اپنا عکس حال میں
 ظاہر کرتا ہے، وہ الفاظ میں جو ایسی حقیقت کا انکشاف کرتے ہیں۔
 جوان کی سمجھ سے باہر ہے وہ فوجی موسیقی کی طرح جنگ کے لئے ابھارتے
 ہیں لیکن اس جوش و ولولہ کو محسوس نہیں کرتے جوان کی دین ہے وہ
 لوگوں کو متاثر کرتے ہیں لیکن خود متاثر نہیں ہوتے، وہ عالم کے فرمانروا
 ہیں جنہیں دنیا تسلیم نہیں کرتی۔“

ادب کی جدید لپائی ماہیت

آج کل ادب اور ادبی تنقید کے سلسلہ میں اتنی متعدد مختلف اور اکثر باہم متضاد رائے سنے اور پڑھنے میں آرہی ہیں کہ ایک معمولی استعداد کا آدمی جو کسی خاص جماعت اور اس کے عقائد و نظریات سے کوئی خاص لگاؤ نہ رکھتا ہو کچھ حواسِ باطن ہو کر رہ جاتا ہے اور اس کی نگاہ میں نہیں آتا کہ کیا مانے اور کیا نہ مانے۔ ادب کے متعلق اس وقت جو اصولی بحث اٹھائی جاتی ہے وہ آخر میں خلطِ مبحث ہو کر رہ جاتی ہے۔ اور اس کا سبب اس کے سوا کچھ نہیں کہ زندگی کی جو نئی قدریں پیدا ہو رہی ہیں ان سے ہم ابھی اچھی طرح مانوس نہیں ہو سکے ہیں ہم زندگی کے مفروضات اور مسلمات پر نظر ثانی کرنے لگے ہیں، لیکن ابھی ہم صحیح طور سے یہ نہیں سمجھ سکے ہیں کہ اگر پرانے اصول و روایات کو منسوخ کر دیا جائے تو ان کی جگہ کیا ہو اس وقت زندگی اور ادب کے متعلق جو خیالات رائج ہیں ان کو مجموعی طور پر دوسروں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک طرف تو وہ لوگ ہیں جو زندگی کے کسی شعبہ میں کسی قسم کا تغیر گوارا نہیں کر سکتے، اور ہر چیز کو جوں کا توں اور جہاں کا تھاں دیکھنا چاہتے ہیں۔ یہ لوگ کسی طرح کی نقل و حرکت چاہتے ہی نہیں، یا پھر اٹے پاؤں چل کر ماضی میں پناہ لینا چاہتے ہیں۔ ان کی سمجھ میں اتنی سی بات بھی نہیں آتی کہ کسی ایک نقطہ پر ٹھہر رہنا یا پیچھے کی طرف حرکت

کرنا زندگی کا دستور نہیں ہے، اور فطرت کبھی اس پر راضی نہیں ہو سکتی اگر ایسا ممکن ہوتا تو آج ماضی ماضی نہ ہوتا اور مستقبل کے کوئی معنی نہ ہوتے۔ دوسری طرف نئی نسل کے لوگ ہیں جو تغیر اور انقلاب اور ترقی کو زندگی اور ادب دونوں کی لازمی خصوصیت سمجھتے ہیں، اور مستقبل کو ماضی اور حال دونوں سے بہتر اور زیادہ خوشگوار تصور کرتے ہیں۔ اس نئی جماعت میں ایسوں کی تعداد کافی ہے جو حیات انسانی کی تواریخ اور اس کے فلسفہ کو سمجھے ہوئے ہیں، اور اس کی اصل و غایت کا صحیح تصور رکھتے ہیں۔ لیکن اسی گروہ میں ایسے لوگ بھی ہیں جو انقلاب اور ترقی کا کوئی واضح تصور نہیں رکھتے، اور بعض رائج الوقت الفاظ اور فقرہوں مثلاً ”ادب اور انقلاب“ ”ادب اور سماج“ ”ادب اور روح عصر“ ”ادب برائے زندگی“ ”اشتراکی ادب“ وغیرہ کو بغیر سوچے سمجھے ہوئے اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ آئی عقل گم ہو جاتی ہے، اور معمولی سے معمولی بات گورکھ دھند بن جاتی ہے۔ اس وقت ادب کے متعلق جو اصولی اختلافات اور نظری تصادم نظر آ رہا ہے اس کا سبب اگر ایک طرف پرانے تصور کا جمود اور صلابت ہے، تو دوسری طرف نئے تصور کی غلط نمائندگی بھی ہے۔

ادب کے نئے تصور کی ابتدا مارکس کے فلسفہ سے ہوتی ہے، اور اس کا تعلق اس عالمگیر اقتصادی تمدنی تحریک سے ہے جو اشتراکیت کے نام سے یاد کی جاتی ہے مارکس مادہ کی ادویت کا قائل تھا، اور اس کا فلسفہ مادیت کہلاتا ہے۔ لیکن اس مادیت اور قدیم مادیت کے درمیان زمین آسمان کا فرق ہے۔ مارکس مادہ کو متحرک بالذات مانتا ہے۔ حرکت مادہ کی فطرت ہے اور تغیر انقلاب اور ترقی اس کی دائمی غایت ہے۔ مادہ حرکت کرتا ہے اور یہ حرکت جدیداتی ہوتی ہے، یعنی ایک صورت خود اپنی تردید کرتی ہے اور اس تردید سے پھر نئی صورت پیدا ہوتی ہے جو پہلی صورت سے بہتر ہوتی ہے۔ گویا مثبت سے

منفی اور منفی سے نیا مثبت وجود میں آتا ہے، اور اس مثلثی حرکت کا سلسلہ کہیں ختم نہیں ہوتا۔ حرکت مادی ایک مسلسل اور غیر متناہی ارتقائی تواریخ ہے۔ مادہ کے اس نئے تصور کو اگر مان لیا جائے تو وہ تمام اختلافات ختم ہو جاتے ہیں جو مادہ اور نفس، جسم اور روح، خارجی داخلی اور عملی اور تصویری کے بے بنیاد امتیاز کی بنا پر پیدا ہو گئے ہیں، اس لئے کہ مادہ اور شعور میں دراصل کوئی تضاد ہے نہیں۔ شعور مادہ کے اندر موجود ہے اور اس کی ازل اور ابدی خصوصیت ہے۔ مادہ کے ساتھ شعور بھی ادنیٰ سے اعلیٰ کی طرف مائل ہے اور مسلسل ارتقائی منازل طے کرتا چلا آ رہا ہے۔ مارکس کا فلسفہ ایک تاریخی رد عمل تھا اس بڑھتی ہوئی تصویریت اور مادرائیت کے خلاف جو ہم کو صرف ہوا اور بادل میں تیرنا سکھا رہی تھی اور ہماری ٹھوس اور سنگین دنیا کو ابجرات میں تحلیل کر رہی تھی۔ اس لئے مارکس نے مادہ پر اس قدر زور دیا اور اپنے نظریے کو مادیت کہنا ضروری سمجھا۔ ہمارے خیال میں مارکس کے مدرسے فکر کو صرف ”جدلیت“ کہنا کافی ہوتا، اگر ہیکل اور اس کے شاگرد اپنے تصوریت کو جدلیاتی تصوریت نہ کہہ چکے ہوتے۔ ان متصوین کی تعلیم یہ تھی کہ مادہ تصور کے تابع ہے اور شعور وجود کو متعین کرتا ہے۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے کوئی ٹانگوں کی بجائے سر کے بل کھڑا ہو جائے۔ مارکس نے اس غیر فطری صورت حال کو درست کیا، اور یہ کہہ کر پھر ٹانگوں کے بل کھڑا کیا کہ اصل حقیقت وجود ہے اور شعور وجود کا تابع ہے۔ جوں جوں وجود ترقی کرتا اور سدھرتا جائے گا، شعور بھی اسی نسبت سے بڑھتا اور دور بدور اور منزل بہ منزل زیادہ مہذب اور زیادہ مکمل ہوتا چلا جائے گا۔ اب حیات انسانی اور اس کے اقتصادی اور تمدنی نظام کو اس جدلیاتی روشنی میں دیکھا جائے تو ہم چند نہایت واضح اور ناقابل تردید نتائج پر پہنچتے ہیں۔

انسان جماعت پسند جانور ہے۔ روز اول ہی سے اس نے اپنی زندگی کو اجتماعی
 حیثیت۔ یا سماج کی صورت میں منظم کرنا شروع کیا اور اجتماعی ہیئت بھی کل نظام فطرت
 کی طرح جدلیاتی قانون کے ماتحت عہدہ بہ عہد بدلتی اور پہلے سے بہتر اور زیادہ پیچیدہ
 صورت اختیار کرتی گئی۔ ایک سماجی نظام نے اپنے مقدر کی تکمیل کر چکنے کے بعد خود اپنے
 اندر سے اپنی شکست کے اسباب پیدا کئے اور اپنے سے بہتر نظام کے لئے جگہ خالی کی
 اسی طرح قبائلی نظام سے سامنتی نظام اور سامنتی نظام سے صنعتی یا ہابجی نظام پیدا ہوا
 اور اب ہابجی یا سرمایہ دارانہ نظام اپنا دور ختم کر چکا ہے اور اس کی جگہ اشتراکی نظام لینے
 والا ہے جو پروتاری یا مزدوروں کا نظام ہو گا۔ ہم اس کو پروتاری اس لئے کہتے ہیں کہ
 سرمایہ داری سے اسے کو ممتاز کر سکیں، ورنہ اشتراکیت کا نصب العین غیر طبقاتی اجتماعی
 ہیئت ہے جس میں محنت اور سرمایہ کی آدیزش اور مزدور اور ماسا ہو کار کا تصادم باقی
 نہ رہے۔ انسانی ہیئت اجتماعی اور انسانی تہذیب میں جو تواریخی انقلابات رونما ہوتے
 رہے ہیں ان کی تمام تر بنیاد ان مادی اسباب پر ہے جن کو اقتصادیات کہتے ہیں انسان
 کی پہلی ضرورت روٹی ہے اور زندگی کا سارا نظام دراصل اقتصادی بنیادی قائم ہے۔
 محنت پیداوار اور تقسیم انسانی تہذیب کے بنیادی پتھر ہیں۔ ہماری زندگی کی نئی ضرورتوں
 نے معاشرتی نظام اور اجتماعی ہیئت کو بدلا اور نئی اجتماعی ہیئت۔ نے ہماری سماجی اور
 شخصی زندگی میں نئی ضرورتیں پیدا کیں۔ عمل اور رد عمل کا یہ سلسلہ ابتدائے آفرینش سے
 جاری ہے اور ہمیشہ جاری رہے گا۔ دوسرے الفاظ میں انسانی تمدن کی ساری تاریخ
 دراصل اقتصادی تواریخ ہے۔ یہ کوئی ایسا دعویٰ یا مقولہ نہیں جو ہماری سمجھ میں نہ آئے
 یا جس کو تسلیم کرنے میں ہم کو کوئی متقول تامل ہو سکے۔ انسان ایک جاندار مخلوق کی حیثیت

سے ترقی کرتا رہا ہے اور اس کی زندگی کی مختلف ادارے بدلتے اور ترقی کرتے رہے ہیں۔

مارکس کی تواریخی مادیت کا اصل موضوع تو اقتصادی اور تمدنی حدود و ارتقار ہے۔

لیکن اس سے لازمی طور پر ادبیات کا نظریہ بھی متاثر ہوتا ہے۔ مارکس کہہ چکا ہے کہ وجود شعور کو متعین کرتا ہے۔ اس کا یہ قول بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ اپنے ماحول کے ساتھ میرا تعلق ہی میرا شعور ہے۔ انسان کے خیالات و جذبات اپنے زمانہ کے ماحول کی پیداوار ہوتے ہیں اور جو مادی اسباب کسی خاص ماحول کی تشکیل کرتے ہیں ان میں طریقہ پیداوار یا پیداوار کی غرض سے اقتصادی تنظیم سب سے زیادہ اہم بنیادی عنصر ہے۔ یہ ایک ایسا سادہ و عوامی ہے جس سے خواہ مخواہ اختلاف کرنے کی کوئی وجہ نہیں۔ اس سے کس کو انکار ہو سکتا ہے کہ مختلف زمانہ میں لوگوں کے خیالات مختلف رہے ہیں اور ایک دور کا ادب دوسرے دور کے ادب سے ممتاز ہوتا ہے؟ اب اگر اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ خارجی اور مادی اسباب و حالات کے ساتھ ہماری ذہنی اور داخلی زندگی بھی نئی شکلیں اختیار کرتی جاتی ہے تو پھر سمجھ میں نہیں آتا کہ اس کی دوسری تاویل کیا ہو سکتی ہے۔ کیا اس سے کسی کو بھی انکار ہو سکتا ہے کہ ایک ادیب یا فنکار کے تخلیقی اختراعات نتیجہ ہوتے ہیں اس تعلق کا، اس میل و گریز کا جو اس کو اپنے زمانہ کی دنیا اور اس کے حالات و واقعات سے ہوتا ہے؟ ہر تخلیقی اکتساب اپنے وقت کی مادی اور حقیقی دنیا کا تخلیقی عکس ہوتا ہے۔ ادب غیر شعوری نتیجہ ہے ادیب اور خارجی عالم اسباب کے درمیان جہد و پیکار کا۔ شاعر یا کسی دوسرے فنکار کے اندر جو تخلیقی اُپرج پیدا ہوتی ہے وہ دراصل ایک مطالبہ ہوتی ہے کہ موجودہ خارجی حقیقت کو بدلا جائے اور اس کو از سر نو پیدا کر کے پہلے سے بہتر صورت دی جائے۔ مگر اس کے یہ معنی نہیں کہ ادیب یا شاعر یا فنکار قصداً یا اہتمام کے ساتھ تبلیغی انداز میں ایسا

کرتا ہے۔ اکثر اس کی تخلیقی اچھ فطری ہونے کی بنا پر غیر شعوری ہوتی ہے، اور وہ بے ساختہ زندگی کی نئی تشکیل میں مددگار ہوتی ہے۔

ادب کے مارکسی یا ترقی پسند نظریہ ایک عام اعتراض یہ ہے کہ وہ فنکاری کے تمام کارناموں کو محض عکس بتاتی ہے اقتصادی ضروریات اور اقتصادی محرکات کا یہ ایک نہایت ثقیل قسم کی غلط فہمی ہے۔ ہم کو افسوس کے ساتھ اعتراض کرنا پڑتا ہے کہ بعض غلط اندیشہ ایسے ہیں جو مارکس اور اس کے افکار کو مسخ کر کے پیش کرتے ہیں یا کہ اس نے کہیں مذہب یا فلسفہ یا ادب کو براہ راست اور شعوری طور پر اقتصادیات کا نتیجہ یا اس سے وابستہ نہیں بتایا ہے۔ یہ سچ ہے کہ زندگی کے ادبی اسباب و ذرائع اور ان کے فراہمی کے طریقے ہمارے سماجی، سیاسی اور علمی میلانات پر بہت دور تک اثر انداز ہوتے ہیں، لیکن یہ ایسا ہی ہے اور اس سے زیادہ کچھ نہیں کہ پہلی اینٹ کے ٹھیک یا غلط رکھنے پر ایک عالی شان عمارت کا دار و مدار ہو۔ ہم سب جانتے ہیں کہ ایک محل بنیاد سے دیکر مینار و گنبد تک اینٹ پچوڑ، گارا اور دوسرے سامانوں سے بنا ہوتا ہے، لیکن محل نہ اینٹ سے، نہ چونا، نہ گارا، اور نہ محض بنیاد، عمارت کی ابتدا بنیاد سے ہوتی ہے، لیکن ہم تو آراستہ اور پیراستہ کمروں میں رہتے ہیں اور مشکل ہی سے کبھی یہ خیال ہوتا ہے کہ پہلے بنیاد پڑی ہوگی اور پھر مسالوں اور دوسرے تعمیر سامانوں سے ساری عمارت تیار ہوتی ہوگی۔

مارکس کا ہم خیال اور شریک کار انگلزمجے۔ بلاخ (BLOCK) کو ایک خط میں لکھتا ہے: "تواریخ کے مادی تصور کے مطابق جو عنصر تواریخ کا رخ متعین کرتا ہے وہ مادی زندگی میں تخلیق اور تخلیق ثانی یعنی پیداوار اور پیداوار حسبِ دیر

(PRODUCTION AND REPRODUCTION) ہے۔ اس سے زیادہ نہ مارکس نے کبھی دعویٰ کیا نہ میں نے۔ اس لئے اگر کوئی اس کو توڑ مروڑ کر یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اقتصادی عنصر ہی اکیلا اور آخری محرک یا موثر عنصر ہے تو وہ اس کو راصل دعویٰ کو ایک بے معنی، خیالی اور بے تک فقرہ کی صورت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اقتصادی صورت حال بنیادی چیز ہے؛ لیکن مختلف اور متعدد بالائی تعمیریں بھی، مثلاً طبقاتی جدوجہد کی سیاسی صورتیں اور اس جدوجہد کے نتائج، کامیاب مقابلہ کے بعد فاتح طبقہ کے قائم کئے ہوئے دستور قوانین، اور پھر ان تمام واقعی سعی و پیکار کے مقابل فریقوں کے دماغ پر جو اغراضی اثرات ہوتے ہیں، یعنی سیاسی، قانونی، فلسفیانہ نظریات، مذہبی خیالات اور ان کا ترقی کر کے ادعائی مدرسوں کی شکل اختیار کر لینا، یہ سب تاریخی مسابقات پر اپنا اپنا اثر ڈالتے ہیں اور اکثر اوقات ان مسابقوں کی شکل متعین کرنے میں غالب اور نمایاں حصہ لیتے ہیں۔ اس بیان سے واضح ہو گیا کہ خارجی اور ادی حالات ہمارے خیالات و افکار کی تشکیل کرتے ہیں اور ہمارے خیالات و افکار خارجی اسباب و حالات کو بدلنے اور پہلے سے بہتر بنانے میں مدد کرتے ہیں۔ اقتصادی اور سماجی نظام ادب پر اپنا اثر ضرور ڈالتا ہے؛ لیکن پھر اپنی جگہ ادب بھی نئے نظام کا رخ متعین کرتا ہے۔ اور عمل اور رد عمل کا یہ سلسلہ کہیں ختم نہیں ہوتا۔ اقتصادیات ادب کی اندرونی ترکیب میں داخل ہے، لیکن ادب اقتصادیات کا غلام نہیں ہے۔ خود مارکس اس حقیقت سے آگاہ تھا کہ کسی تاریخی عہد کی تہذیب یا فنکاری اجتماعی ارتقاء کی کسی مخصوص ہیئت کی آئینہ داری کرتے ہوئے بھی ایسا جمالیاتی اثر پیدا کر سکتی ہے جو اس تاریخی ماحول سے بلند و برتر ہو۔ دنیا کے ادبیات اور فنون لطیفہ کے بڑے بڑے شہ پاروں کے غیر فانی ہونے کا راز یہی ہے کہ وہ ایک دور

اور ایک ماحول کی حقیقتوں کو ان کی اپنی سطح سے بلند کر کے نئی سطح پر از سر نو پیدا کرتے ہیں اور زندگی کی ارتقائی تخلیق کے محرک ثابت ہوتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہومر۔ سنفوکلیر۔ درجل۔ ڈائنٹے۔ شیکسپیر۔ سندی۔ حافظ۔ نظیری۔ میر۔ غالب۔ میر حسن۔ میر انیس۔ حالی۔ وغیرہ آج صرف الماری کے خانوں کی زینت ہوتے اور اب ان کو کوئی نہ پڑھتا۔ اس اعتبار سے ہم کو ماننا پڑتا ہے کہ ہمارا جمالیاتی تجربہ ایک حد تک خود بخود قوت ہے۔ یہ بھی جدیدیت ہی کا کرشمہ ہے کہ اقتصادی غیر اقتصادی ہو کر آخر میں جمالیاتی ہو جائے۔ اور اس طرح کہ پھر اس کی اصلی صورت کے آثار کہیں نظر نہ آئیں۔ ان تمام باتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے ہم کو اپنے ادیبوں اور شاعروں سے یہ مطالبہ کرنے کا حق ہے کہ وہ جو کچھ اپنے دل و دماغ سے پیدا کریں۔ وہ خلائ کی پیداوار نہ معلوم ہو۔ اگر ان کے کارناموں میں ۱۹۱۴ء کی جنگ یا قدر سے پہلے کی ہلکا سی ہوگی۔ تو ان کی قدر اور وقعت خطوط شاہد نشوں سے زیادہ نہ ہوگی۔ ہمارے ادب میں اس بحرانی تشنج کی علامتیں ہونا چاہئیں جو صرف سرمایہ داری اور صنعتی نظام کے اندرونی اور بیرونی تناقضات سے پیدا ہو سکتا ہے اور اس کو حامل ہونا چاہیے زندگی کی ان نئی قدروں کا جو ان تناقضات کا لازمی نتیجہ ہیں۔ یعنی ہمارے ادب میں بیک وقت موجودہ زندگی کے بگڑے ہوئے خمیر اور آئندہ زندگی کے اُٹھتے ہوئے خمیر دونوں کی جھلک ہونا چاہیے۔ یہی ہے انقلابی ادب اور یہی ہے ترقی پسند ادب۔ لوگوں نے خواہ مخواہ سمجھ رکھا ہے کہ ترقی پسند ادب کے سر پر میڈل ہوتے ہیں اور وہ حملہ کرنے کے بہانے ڈھونڈ کر رہا ہے۔

یہاں بجا طور پر یہ سوال کیا جاسکتا ہے کہ ادب کس حد تک پروگنڈا یا آلہ نشر ہوتا ہے۔ یہ تو کھلی ہوئی سی بات ہے کہ ہر ادیب کچھ نہ کچھ خیالات رکھتا ہے جن کو

وہ پیش کرتا ہے، اور ہر ادبی پارہ کسی نہ کسی خیال یا نقطہ نظر کی اشاعت ہوتا ہے۔ یہ بھی مسلمہ بات ہے کہ ہر ادیب اپنے محسوسات و افکار کو کسی نہ کسی اعتبار سے عوام کے لئے مفید اور باعث خیر سمجھتا ہے، ورنہ وہ اُن کی اشاعت کی تحریک اپنے اندر نہ پاتا۔ لیکن ادب اس معنی میں پروپیگنڈہ نہیں ہوتا جس معنی میں کسی اخبار کا ادارہ پروپیگنڈا ہوتا ہے۔ ادب جماعتی اور طبقاتی خصوصیات کا حامل ہوتے ہوئے بھی محض ڈھنڈورا نہیں ہوتا۔ ادب اپنے عہد اور اپنے اجتماعی نظام کی پیداوار بھی ہوتا ہے اور دونوں سے ماوراء بھی، ورنہ وہ انقلاب اور ترقی میں معاون نہیں ہو سکتا۔ ادب کو ٹھوس اور سنگین حقیقت سے پیچھے نہ رہنا چاہیے۔ اس کو زندگی کیساتھ ہونا چاہیئے، اور جو ادب زندگی کے ساتھ ہوگا، وہ ایک ہی وقت میں ماضی کی یادگار، حال کا آئینہ اور مستقبل کا اشارہ ہوگا۔ اقبال کی شاعری اگر ہم اُن کی ملت پرستی سے قطع نظر کر لیں تو بہت کافی حد تک اس کی کامیاب مثال ہے جو بیک وقت ماضی کی مقدس میراث، حال کے اکتسابات اور مستقبل کے امکانات کا صحیح مرقع ہے۔

نئی نسل کے بعض جوشیلے نوجوان ترقی کے یہ معنی سمجھتے ہیں کہ ماضی سے بالکل رشتہ توڑ لیا جائے، اور اسلاف کے کارناموں کو حرف غلط سمجھ کر بھلا دیا جائے۔ یہ ممکن نہیں ترقی نام ہے تواریخی تسلسل کا۔ ماضی کے پیٹ سے حال اور حال کے پیٹ سے مستقبل پیدا ہوتا ہے۔ ترقی کی بنیاد گزشتہ اور موجودہ اکتسابات پر ہوتی ہے۔ ماضی کو اپنے سر کا بھوت بنالینا تو یقیناً آسیب کے قسم کی بیماری ہے، لیکن ماضی سے یکسر انکار کر دینا بھی وہ دماغی عارضہ ہے جس کو اصطلاح میں نسیان کہتے ہیں۔ ہم رجعت کے بغیر بھی ماضی کی قدر کر سکتے ہیں، اور اس کے صالح عناصر کو مستقبل کی تعمیر میں لگا سکتے ہیں۔ تواریخی مادہ کا پہلا سبق یہی ہے کہ ایک نظام اور دوسرے نظام کے درمیان ربط و تسلسل ہوتا ہے۔

ایک تمدن گزشتہ تمدن کی ارتقائی صورت ہوتا ہے، اور آئندہ تمدن کا پس منظر گویا ہر تمدن مخلوق بھی ہوتا ہے اور خالق بھی۔ ہم کبھی اس بات پر دھیان نہیں دیتے، درنہ ہم کو اسلاف کے کارناموں میں ایسے ارتعاشات محسوس ہو سکتے ہیں جو صاف پتہ دیتے ہیں کہ آئندہ نسل کے کارنامے کیسے ہوں گے۔ اور اگر گوش ہوش سے کام لیا جائے تو انقلابی سے انقلابی ادب میں ہم کو اسلاف کی روایتی آواز کی گونج واضح طور پر سنائی دے گی۔ ادب کا کام یہ ہے کہ وہ اپنے آبائی میراث قبول کرے اور اس کو صحیح طور پر کام میں لا کر ترقی کئے اسباب ہیا کرے، اور آنے والی نسل کے لئے پہلے سے بڑی میراث چھوڑ دے۔ ورڈ سو رکھ نے ایک جگہ لکھا ہے: ”ایک روحانی برادرانہ اتحاد مردوں اور زندوں کو یعنی ہر زمانے کے نیک نفس، ولاد اور دانشمند افراد کو باہم مربوط کئے رہتا ہے۔ ہم لوگ بھی اس برادری سے خارج نہیں کئے جائیں گے“ مولٹن، شیکسپیر پر لکھتے ہوئے بڑی بصیرت کے ساتھ کہتا ہے ”ادب کی ہر صنف ایک پورے ادبی سلف کی وارث ہوتی ہے“ یہ سب باتیں ایسی حقیقتیں ہیں جن سے انکار کرنا تواریخ کی اصلیت سے انکار کر دینا ہو گا۔ ہم کو کبھی بھی اس حقیقت کو نظر انداز کرنا نہ چاہیے کہ زندگی کے دوسرے اکتسابات کی طرح ادب بھی بیک وقت وارث اور مورث دونوں ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی یاد رہے کہ ہم ماضی کو بہر حال ماضی سمجھتے ہیں اور کسی طرح یہ گوارہ نہیں کر سکتے کہ وہ حال اور مستقبل کے مائل بہ ترقی حرکات میں خلل انداز ہوتا رہے۔

ہمارا ایک مطالبہ یہ ہے کہ ادب کو جماعتی ہونا چاہیئے اس نے ایک طرف تو ہمارے مخالفوں کو مغالطہ میں ڈال کر اعتراض کے لئے نیا بہانہ پیدا کر دیا ہے، دوسری طرف خود ہماری جماعت میں کچھ معصوم اور کچھ دیوانے ایسے ہیں جنہوں نے اس نعرہ کا نہ جانے کیا

مطلب سمجھ رکھا ہے۔ اپنے مخالفوں تو ہم صرف اتنا یاد دلانا چاہتے ہیں کہ ادب کو جماعتی ہونا ہی نہیں چاہئے بلکہ وہ جماعتی ہوتا بھی ہے۔ کسی ملک میں کوئی دور ہم کو ایسا نظر نہیں آتا جس میں ادب نے کسی مخصوص جماعت کے خیالات اور جذبات و میلانات کی ترجمانی نہ کی ہو۔ ہر ادیب اپنی ساری انفرادیت لئے ہوئے فکر اور اسلوب دونوں میں کسی نہ کسی مدرسہ سے کچھ نہ کچھ تعلق ضرور رکھتا ہے۔ اُردو شاعری کی تواریخ میں ذرا دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کو یاد رکھئے۔ اور پھر دور کیوں جائیے۔ اپنے ہی زمانہ پر نظر ڈالئے۔ ترقی پسند جماعت کے ادبی اختراعات کو دفتر بے معنی سمجھ کر دریا بردھی کر دیجئے تو بھی معترض جماعت، جس کو ہم غیر ترقی پسند اس لئے کہیں گے کہ وہ رجعت پسند کہنے سے کچھ زیادہ خوش نہیں ہوتی، اس وقت جو کچھ ادبی تخلیق کر رہی ہے اُس کا تعلق بھی اُس کی اپنی جماعت ہی سے ہوتا ہے ادب کا تعلق ہمیشہ کسی نہ کسی جماعت سے رہے گا اور ادیب کو بہر حال کسی نہ کسی حد تک جانبدار رہنا ہے۔ اب ہم اس جماعت کا ساتھ دیں، جو مستقبل کی سمت آگے بڑھتی جا رہی ہے، یا اس جماعت کے ساتھ رہیں جو یا تو جہاں کی تہاں رہنا چاہتی ہے یا لٹے پاؤں واپس جانا چاہتی ہے؟ یہ اپنی اپنی سمجھ اور اپنی اپنی ہمت پر منحصر ہے جو لوگ زندگی کی ارتقائی ماہیت سے آگاہ ہیں وہ پسپائی اور قیام دونوں کو باعثِ ننگ سمجھیں گے لیکن یہ بھی سمجھ لیجئے کہ ہر وقت ”جماعت“ ”جماعت“ چلاتے رہنا بھی ادب نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو آج ہر اخبار ادبی کارنامہ اور ہر مبلغِ ادیب ہوتا۔ ادب جماعتی تو ہوتا ہے، لیکن وہ ادب اُسی وقت ہوتا ہے جب وہ جماعت کی سرحد سے کچھ آگے اور اُس کی سطح سے کچھ بلند بھی ہو۔

مارکسی تنقید میں ایک زبردست الجھن اجتماعی اور انفرادی کے اختلاف سے

بھی پیدا ہو گئی ہے۔ ادب یقیناً اجتماعی شعور کی پیداوار ہے اور دور بہ دور ادب میں اجتماعی مواد کا اضافہ ہوتا گیا۔ ادب کا میلان زندگی کے عام میلان کی طرح شخصی سے جمہوری کی طرف بڑھتا رہا ہے اور ابھی بڑھتا جائے گا۔ ہمارے عام تمدنی اور سماجی نظام کے ساتھ ہمارا ادب بھی روز بہ روز زیادہ جمہوری ہوتا جائے گا۔ لیکن ادب محض کسی خاص ہیئت اجتماعی کا اضطراری نتیجہ نہیں ہوتا۔ اُس کی تخلیق میں افراد کے ذاتی ارادوں کو بھی بہت بڑا دخل ہوتا ہے اور افراد کے ارادے اس اعتبار سے تو مجبور ہیں کہ وہ خاص ماحول کی مخلوق ہیں، لیکن اس اعتبار سے وہ آزاد ہیں کہ وہ نئے ماحول کی تشکیل کرتے ہیں۔ ادیب گزشتہ اور حال کی نسبت سے تو مجبور ہوتا ہے، لیکن مستقبل کی سمت میں آزاد ہوتا ہے۔ ہم کو افراد کے انفرادی کردار کی قدر اور اس کی اہمیت کو تسلیم کرنا ہے، ورنہ فکر و اسلوب میں وہ تنوعات باقی نہ رہیں گے جن کے بغیر ادب ایک ریگستان ہو کر رہ جائے گا۔ افراد کو ماحول اور جماعت دونوں سے ایک حد تک آزاد ماننا پڑے گا۔ مارکس کے فلسفہ کامرکز انسان ہے۔ قدیم یونانی حکیم کے قول کے مطابق انسان تمام اشیاء کا پیمانہ ہے۔ پھر ظاہر ہے کہ انسان بے درد اقتصادی قوت کے ہاتھ میں محض بے بس پتلا نہیں ہو سکتا۔ یہ سچ ہے کہ مادی قوتیں انسان کو بدلتی آتی ہیں، لیکن یہ بھی کچھ کم سچ نہیں کہ انسان اپنے ارادہ سے مادی قوتوں کو بھی بدلتا چلا آیا ہے۔ انسانی ہستی روز بروز زیادہ مہذب ہونے کیساتھ ساتھ زیادہ آزاد اور خود مختار بھی ہوتی گئی ہے۔ ادیب کے لئے انفرادیت کا ایک پیمانہ نہ صرف جائز ہے بلکہ ضروری بھی ہے، لیکن انفرادیت کے یہ معنی نہیں کہ ہم پاؤں کی بجائے سر کے بل کھڑے ہو جائیں، یا دو ٹانگوں پر چلنے کے بجائے تلابازیاں کھاتے چلیں۔ ادیب کی آزادی کا یہ مطلب نہیں کہ اس کی ہر بے ہیئت اور بے تک بدعت ادب کے نام

سے قبول کر لی جائے ادب میں "میں" کا عنصر یقیناً لازمی ہے لیکن ہم "کے شعور کو ایک لمحہ کے لئے بھی محو نہیں کیا جاسکتا۔"

آخر میں ہم کو اپنے ادب کو ایک ہلکے غلط میلان سے بچانا ہے۔ یہ ایک ایسا خطرہ ہے جو عصر حاضر کے ساتھ مخصوص ہے۔ ہمارے ادیب اسلوب کو کچھ غیر اہم سمجھنے لگے ہیں۔ وہ مواد کو اسلوب سے الگ کر کے اُس پر زور دیتے ہیں جو ایک فعل عبث ہے۔ بے اسلوبی جدید ادب کی ایک مستقل شان ہو گئی ہے۔ ہمارے نئے ادیبوں کو اس راز سے آگاہ رہنا چاہئے کہ مواد اور اسلوب لازم ملزوم ہیں اور زندہ ادب میں ان کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اسلوب کوئی باہری چیز نہیں ہے بلکہ مواد کے ساتھ ادب کی اندرونی ترکیب میں داخل ہے اور ادب میں زندگی اور بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اسلوب سے مواد میں جان آتی ہے برقوت اظہار کے بعد حقیقت ہوتی ہے۔ اور اظہار کے معنی یہ ہیں کہ کوئی مخصوص موزوں صورت اختیار کی جائے۔ پرانے اسالیب کی غلامانہ تقلید تو یقیناً ہمارے حق میں موت کا حکم رکھتی ہے لیکن نئے مواد کے لئے نئے موزوں اسالیب جو اتنی توانائی رکھتے ہوں کہ مواد کو جاندار بنا سکیں نہایت ضروری ہیں، ورنہ ادیب کی کوئی کوشش ادبی کہے جانے کی مستحق نہ ہوگی۔ فکر اور اسلوب ایک راگ کے دوسرے ہیں جن کے مل کر ایک ہو جائے ہی سے راگ پیدا ہو سکتا ہے اور جن کے بغیر راگ کا تصور نہیں ہو سکتا۔ ادب میں ہم کو پرانے اسالیب سے بھی کام لینا ہے اور نئے فکری میلانات کے مطابق نئے اسالیب بھی ایجاد کرنا ہے لیکن ہر بے سوچی سمجھی بے قرینہ بدعت کو ہم اسلوب نہیں کہہ سکتے۔ اسلوب تو وہ ہے جس کو خود مواد متعین کر لے مگر جب یہ اسلوب وجود میں آجائے تو ایسا ہو کہ مواد کی زندگی کا ضامن ہو سکے۔ اب آئیے ہم اپنی تمام کہی ہوئی باتوں کو سمیٹ کر اجمالی طور پر دیکھیں کہ ادب کیا ہے۔

عام زندگی کی طرح ادب کی فطرت میں بھی دوئی اور تضاد نظر آتا ہے۔ ادب ایک ماحول کی مخلوق اور دوسرے ماحول کا خالق ہوتا ہے اور وہ بیک وقت ماضی اور مستقبل دونوں سے وابستہ ہوتا ہے۔ ادب میں جبر اور اختیار دونوں کی علامتیں پائی جاتی ہیں۔ ادب میں اجتماعی شعور اور انفرادی ارادہ دونوں یکساں کارفرما ہوتے ہیں۔ ادب جماعتی بھی ہوتا ہے اور مادرائے جماعت بھی۔ ادب کی پیدائش اقتصادی ہے مگر وہ بڑھ کر غیر اقتصادی ہو جاتا ہے۔ ادب میں خارجی اور داخلی، نظری اور عملی، مادی اور تصویری، افادی اور ذوقی دونوں قسم کے عناصر باہم شیر و شکر ہوتے ہیں۔ روایت اور انقلاب دونوں ادب کے مزاج میں داخل ہیں۔ فکر اور اسلوب اس کی ترکیب میں اس طرح محلول ہوتے ہیں کہ پھر ان کو ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ یہ نہ درتہ تنویر ادب کا مقدر ہے، مگر اس شہوت کا رخ ہمیشہ ایک تیسری سمت میں ہوتا ہے۔ کل زندگی کی طرح ادب کی جدلیات بھی یہی ہے، اور یہی ادب کا صحیح انقلابی یا ترقی پسند نظریہ ہے۔ ایک مرتبہ ہم ادب کی اس جامعیت کو اچھی طرح ذہن نشین کر لیں، پھر کسی قسم کی غلط فہمی یا غلط اندیشی کا امکان باقی نہیں رہتا۔

اُردو ادب میں قومی عناصر

اُردو ادب کی پیدائش کے پہلے اور صدیوں بعد تک بھی ہندوستان میں قومیت کا وہ نظریہ نہیں تھا جس کو آج دنیا قومی زندگی سمجھتی ہے۔ خود یورپ میں قومیت کا جدید تصور اٹھارویں صدی کے دوسرے نصف سے مانا جاتا ہے جس کی بنیاد کچھ پہلے پڑ چکی تھی۔ لیکن زبردست مہار فرانسسی انقلاب سے قومیت کے نئے تصور کو ملا اور اس کی تشکیل کے لیے یہ ضروری سمجھا گیا کہ کسی ملک کے عوام کا ایک مقصد کے ساتھ ایک مرکز پر جمع ہو کر ملکی انتظام کے لیے عملی قدم اٹھانا اس کا لازمی جزو ہے۔ اس کے علاوہ اور دوسری شرطیں بھی قومیت کے تصور کے لیے ضروری سمجھی گئیں۔ جن سے اس وقت ہم کو کوئی بحث نہیں۔ کہنا تو صرف یہ ہے کہ ہندوستان میں قومیت کا تازہ تصور اس وقت موجود نہ تھا جب اُردو ادب کا وجود ہوا۔ اس وقت قومی تصور کے لیے وطن کی محبت بڑی اہم چیز تھی۔ ایک ہندوستانی کے لیے ہندوستان سے محبت رکھنا، یہاں کے موسم، مناظر، پھل وغیرہ سے دلچسپی لینا اور یہاں کے لوگوں سے محبت کرنا، یہاں کی زبانوں کو اپنانا اور اسی قسم کے چند اور خیالات تھے جن کو ہم اس وقت کی قومیت کے اجزاء مان کر اُردو کا جائزہ لینا چاہتے ہیں۔

اُردو کی ابتداء اور اس کی نشوونما کی تاریخ پر نظر ڈالتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ جب مسلمان یہاں آئے اور آکر بس گئے تو ان کو لوگوں سے ملنے جلنے اور بات چیت کرنے کی ضرورت پڑی۔ یہاں کے لوگوں کو بھی ان کی زبان سمجھنے کی ضرورت ہوئی عرصہ کے بعد باہر سے آنے والوں کی زبانوں کے الفاظ سے مل کر ہندوستان میں ایک نئی بولی کی صورت پیدا ہوئی جس کی بنیاد ہندوستان ہی کی بنائی ہوئی گرامر پر رکھی گئی۔ رفتہ رفتہ ایک مدت کے بعد زبان تیار ہو گئی۔ چونکہ باہر سے آنے والوں کا زور شمال سے تھا۔ اس لیے شروعات اس بولی کی شمالی ہند سے ہوئی لیکن کچھ ایسے اتفاقات ہوئے کہ ایک عرصہ کے بعد بجائے شمال کے یہ بولی دکن میں پھیلنے پھولنے لگی۔ دکن میں ایسی بولی کو پھیلانے والے ایسے صوفی بزرگ اور نیک دل بادشاہ تھے۔ جو بڑے وسیع الخیال تھے۔ صوفی اپنے اصول کے لحاظ سے مذہب کی جکڑ بند میں اتنا نہیں گھرے تھے کہ جتنا غیر صوفی وہ ہمیشہ سے آزاد خیال اور ملنسار تھے اپنے خیالات کو پھیلانے کے لیے انھوں نے دکن کی بھاشاؤں میں فارسی عربی الفاظ ملا کر تیزی کے ساتھ دکنی زبان میں اپنے مذہبی اصول بیان کرنے شروع کر دیے وہ اصول کیا تھے اس کا بیان کرنا بھی بیکار ہے صرف یہ بتانا کہ انھوں نے علاوہ اور باتوں کے مذہب میں روایات سے بغاوت کی دوسرے مذہبوں کی بھی قدر کی ان کے نقطہ نگاہ کو بھی سمجھنے کی کوشش کی ان کے یہاں سے بھی خیالات لیے اور ان کی خصوصیات سے اپنے یہاں روایتیں قائم کیں بادشاہوں کا بھی یہی حال تھا وہ سچ مچ بادشاہ تھے خاص کر سلطان محمد قلی قطب شاہ جو شہنشاہ اکبر کا ہم عصر تھا اور اُردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر، اس خاندان کے بادشاہ ہندوستانی تھے وہ باہر سے نہیں آئے تھے اس لیے بھی ان لوگوں کو اپنے وطن سے محبت

اس کے مناظر سے محبت اس کے بسنے والوں سے رغبت تھی چنانچہ شاعر بادشاہ کے دیوان میں ہندوستان کے پھلوں، کھجور، ناریل اور جامن وغیرہ کا تذکرہ بڑے زور شور سے موجود ہے۔ موسم میں بسنت اور برسات پر کئی زبردست نظمیں ملتی ہیں۔ ہندوستان کی خاص خاص عورتوں کا بھی دلچسپی سے ذکر آیا ہے۔ اسی طرح اس کے زمانہ اور بعد کے صوفی شعراء نے کٹر مذہبی مسلمانوں کے خلاف بہت کچھ آواز اٹھائی۔ ہندوستان کے دوسرے مذاہب کا بھی احترام کیا۔ ان کو سمجھانے کی کوشش کی اور دوسروں کے مذاہب کو بھی سمجھنے کی فکر کی، غرض کہ نظم و نثر دونوں اسی ماحول میں پلٹی رہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ شروع ہی سے اردو زبان ہندوستان کے مختلف اجزاء سے دلچسپی لینے لگی تھی۔ صوفیوں نے اپنی ملنساری اور وسیع انخیالی کی وجہ سے دائرہ بہت بڑھا لیا تھا جب اس طرح بنیاد پڑی تو پھر کیسے ممکن تھا کہ زمانے کے ساتھ اردو اپنی اس اچھی روایت کو بھی نہ بڑھاتی۔ لیکن دوسروں کو روایات کے زیادہ محسوس کرنے کا موقع اس لیے نہ ملا کہ یہاں لوگ کسی خاص قومی نظریہ یا تحریک کے ساتھ اس وقت نہیں چل رہے تھے اور پھر اردو شاعری میں غزل کا اتنا غلبہ ہوتا گیا کہ اور اصناف سخن اس کی چمک سے مدھم پڑتی گئیں۔ غزل کا خاص موضوع حسن و عشق تھا اس کی قومیت یا سیاست سے کوئی خاص رگڑ نہ تھا۔ لیکن محبت ہی کے سلسلے میں یا کبھی کبھی اور سحاظ سے متاثر ہو کر غزلوں میں بھی ایسے اجزاء مل جاتے ہیں جن میں وطن کی محبت، عوام سے دلچسپی، انسانیت کا احترام بڑا شاندار مل جاتا ہے۔ پڑلے شاعروں کے یہاں سے کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

مغنی سب بہار کھوتی ہے مرد کا اعتبار کھوتی ہے (دلی)

مت بہل میں سمجھو پھرتا ہے فلک برسوں تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

(میر)

میر کے دین و مذہب کی اپنی جھٹکتے کیا ہوانے تو قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

(میر)

دنیا تمام گرد و شب ا فلاک سے نبی مائی ہزار رنگ کی اس چاک سے بنی

(سودا)

مدرسہ یادیر تھا یا کعبہ یا بت خانہ تھا ہم بھی یہاں تھے واں اک تو ہی صاحب خانہ تھا

(درد)

شمالی ہند میں جب اردو کے پھلنے پھولنے کا زمانہ آیا تو سیاسی ہنگاموں نے سارے ملک کا سکون ہی ختم کر دیا اور رنگ زیب کے بعد ششائے سے اس ملک میں وہ بیاہی گھڑوڑ رہی کہ تمام فضا تاریک ہو گئی کبھی ہندوستان کی سلطنت کے لیے شہزادوں کا آپس میں جنگ کرنا ایک بھائی کا دوسرے بھائی کو مار ڈالنا کبھی راجپوتوں سے ہاتھ پائی کبھی سکھوں سے لڑائی کبھی مرہٹوں کا حملہ کرنا یہ سب آئے دن کے واقعات ایسے ہو گئے تھے کہ سارا ملک بھائیں بھائیں کر رہا تھا۔ امیر غریب، مرد عورت سبھی کی زندگی دو بھر ہو گئی تھی۔ مرکزی حکومت کا اس طرح منتشر ہو جانا کوئی معمولی بات نہ تھی اور سب سے بڑھ کر غضبناک اور شاہ کا حملہ تھا جو ۱۷۶۱ء میں قیامت بن کر ہندوستان آیا اس کی بوٹا مار قتل و غارت گری نے جو دہلی کی گت بنا دی وہ سب کو معلوم ہے۔ شمالی ہند کا زیادہ حصہ اور خاص کر دہلی تک کے لیے تو نادر شاہ اعظم ہم سے کم نہ تھا۔ اس کے آنے سے سلطنت اور ملک کی تباہی کئی لحاظ سے انتہا کو پہنچ گئی۔ اس پس منظر میں دہلی کی ادبی سحت کیا رہ گئی

ہوگی ادب کس طرح پروان چڑھا ہوگا۔ اس کا سوچنا زیادہ مشکل نہیں۔ صرف کہنا یہ ہے کہ اس ماحول میں بھی اردو ادب بڑھتا رہا وہ طوفانوں میں پلتا رہا۔ زندگی کی کروٹیں انقلاب کے جھولے میں اسے لوریاں دیتی رہیں۔ ظاہر ہے کہ ان حالات میں سولے خدا کے اور کون یاد آیا ہوگا۔ ملک کی تباہی نے لوگوں کی آنکھیں کھول دی تھیں۔ کتنا بھی سنگدل آدمی ہوتا اپنے ملک کی بربادی پر بغیر افسوس کیے نہ رہ سکتا اور شاعر تو بڑا رحمدل اور انتہا کا احساس ہوتا ہے اس سے کب ضبط ہو سکتا ہے کہ وہ آٹھ آٹھ آنسو نہ روئے اس پریشانی میں شاید شاعری ہی زیادہ لوگوں کا غم غلط کر سکتی تھی۔ اس لیے لوگ شاعروں سے تسکین حاصل کرنے کے لیے بہت کچھ قریب ہو رہے تھے اور ہمارے شعرا بھی موقع کے لحاظ سے ملک کی پریشانیوں پر نظمیں کہتے رہے ان نظموں میں صرف وطن کا مرثیہ نہیں تھا، بلکہ لوگوں کی ابتری، اخلاق کی پستی، حکومت کی کمزوری، ہر بات پر اپنی نظموں میں حیات کی ترجمانی یا تنقید کرتے جاتے تھے اور یہ نہیں کہ بھولے بھٹکے کسی ایک شاعر نے یہ کام کیا بلکہ ہر قابل ذکر شاعر نے اس طرح کی نظمیں کہیں ان نظموں کو انھوں نے شہر آشوب کہا جس میں اپنے شہر کے پرے میں سائے ملک کی بد حالی کا ماتم کیا ہے۔ حاتم، سودا، نظیر، تیسر، جرات، وغیرہ ہر ایک کے یہاں ایسی نظمیں ملتی ہیں۔ مثال کے لیے سودا کی مشہور نظم سے کچھ اشعار دیکھتے چلے تو اندازہ ہوگا کہ ان لوگوں نے اس زمانے میں جب قومیت کا کوئی منظم خیال نہ تھا کیا کیا کہا ہے۔ اس نظم میں انھوں نے یہ بتایا ہے کہ شریفوں اور علم والوں کی قدر ختم ہو گئی ہے لوگوں کے اخلاق تباہ ہو چکے ہیں، محبت اور خلوص کا پتہ نہیں خود غرضی اور سازش کا دورہ ہے۔ سکون زمانہ سے اٹھ گیا ہے۔ اس نظم کو اس طرح شروع کیا ہے

کہا یہ آج میں سودا سے کیوں ہے ڈانوا ڈول
 پھرے ہے جا کہیں نوکر ہو لے کے گھوڑا مول
 لگا وہ کہنے کہ اس کا جواب میں دو بول
 اگر کہوں میں تو سمجھے گا تو کہ ہے یہ ٹھٹھول
 بتا کہ نوکری بکیتی ہے دھیریوں یا تول

.....

تومی ہیں ملک میں مفسد، امیر ہیں سو ضعیف
 تاکے کہاں جو ہمیں دے کے ہوں انھوں کے حریف
 نہ کچھ ربیع میں حاصل نہ درمیان خریف
 جو عامل ہیں گے محالات، پر سویوں ہیں ضعیف
 کہ جس طرح کسی حاکم کے گھر کسی کی اول
 اسی طرح تباہی بیان کرتے کرتے امیروں کا ذکر کہتے ہیں تو کہتے ہیں۔
 جو کوئی ملنے کو لگا ہے انھوں کے گھر آیا
 ملے یہ اُس سے گرا پنا دماغ خوش پایا
 جو ذکر سلطنت اس میں جو درمیان آیا
 انھوں نے پھیر کے اُدھر کو منہ یہ فرمایا
 خدا کے واسطے بھائی کچھ اور باتیں بول
 کچھ آگے چل کر فوج کی بد حالی بیان کرتے ہیں۔
 پڑے جو کام انھیں تب نکل یہ کھائی سے

رکھیں وہ فوج جو ڈرتے پھریں لڑائی سے
 پیادہ ہے سو ڈرے سرمنڈاتے نائی سے
 سوار گر پڑے سوتے میں چار پائی سے
 کرے جو خواب میں گھوڑا کسی کے نیچے اول

.....

نہ سرف خاص آمد نہ حنا لہ جباری
 سپاہی تا مقصدی سبھوں میں بے کاری
 اب آگے دفتر تنگی میں کیا کہوں ، خواری
 سوال دستخطی پھاڑ کر کے پنساری
 کسی کو آنوے دے باندھ کر کسی کو کنول

.....

سو کیا وہ نوکری کھتی ہو جس میں یوں اوقات
 لے ہے پرٹ، کو روٹی سو رو رو آدھی رات
 جو چاہو تن ڈھکے اس میں ہے آگے پیچھے بات
 اور اس پر یہ کہ وہ نت ٹھہری روز موجودات
 جو پانچوں ناندھٹے ہتھیار اور چھٹے پستول

.....

کسی کے گھر نہ رہا آسیا سے تا بہ او جبارغ
 ہزار گھر میں سے ایک گھر میں اب جلے ہے چراغ

سو کیا چراغ وہ گھر بے گھروں کے گھر سے دارغ
اور اون مکانوں میں ہر سمت رینگتے ہیں اولاد
جہاں بہار میں سنتے تھے بیٹھ کر ہنسنے والے

.....

خراب ہیں وہ عمارات، کیا کہوں تجھ پاس
کہ جن کے دیکھتے جاتی ہے تھی بھوک اور پیاس
اور اب جو دیکھو تو دل ہووے زندگی سے اداس
بجائے گل چمنوں میں کمر کمر ہے گھاس
کہیں ستون پڑا ہے کہیں بڑی مرغول

.....

یہ باغ کھا گئی کس کی نظر نہیں معلوم
نہ جانے کن نے کیا اس زمیں پہ مقدم شوم
جہاں تھے سرد و صنوبر اب اس جگہ ہے زقوم
بچی ہے زاغ زغن سینے اب چمن میں دھوم
گلوں کے ساتھ جہاں بلبلیں کریں تھیں گلوں

.....

بہان آباد تو کب اس جفا کے قابل تھا
مگر بھوکسی عاشق کا یہ منگر، دل بھٹا
کہ یوں اٹھا دیا گویا کہ نقشِ باطل تھا

عجب طرح کا یہ بحرِ جہاں پہ ساحل تھا
کہ جس کی خاک سے لیتی تھی خلق موتی رول

.....

جگہ کی کمی کی وجہ سے یہ پوری نظم نہیں دی جاسکتی اور دوسرے سے کچھ ٹکڑے آپ کے سامنے پیش ہیں جس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ اس وقت کے شاعروں نے بھی ملک کے ہر طبقے کو نظر کے سامنے رکھا تھا۔ آخری بند میں جہاں آباد کا جس درد سے تذکرہ ہے اس کی اہمیت کوئی بھلا نہیں سکتا۔ ممکن ہے کہ یہ سوال پیدا ہو کہ صرف جہاں آباد یعنی دہلی ہی کا ذکر کیوں کیا گیا۔ جواب یہ ہے کہ اس زمانہ میں دہلی کی تباہی سارے ملک کی بربادی کا نقشہ پیش کر رہی تھی جہاں مرکزی حکومت تھی جہاں زیادہ سے زیادہ سکون ہونا چاہیے تھا جب وہاں کی حالت یہ ہو تو دوسرے حصوں کا اسی سے اندازہ کر لیجیے۔ سودا شاہی فوج میں بھی ملازم رہ چکے تھے اس لیے ان کو فوج وغیرہ کی حالت اچھی طرح معلوم تھی اس لیے بھی یہ نظم ایک خاص اہمیت کی سزا دار ہے۔

ان نظموں کے علاوہ اردو کے دوسرے اصنافِ سخن سے بھی جا بجا زمانے کی کیفیت معلوم ہوتی رہتی ہے۔ شاعروں کے آزادی خیال کا پتہ چلتا ہے۔ مثلاً دکنی نے شہرِ سورت پر ایک قصیدہ کہا۔ نظیر اکبر آبادی نے مسلمانوں کے تہواروں کے علاوہ ہندوؤں کے تہواروں پر اسی زور کے ساتھ نظمیں کہیں جیسے مسلمانوں کی عید وغیرہ پر کہیں۔ ہونی۔ بسنت اور اس کے علاوہ میلے ٹھیلے پر برابر کچھ نہ کچھ ایسی باتیں کہتے رہے جن کو جنتا سے تعلق ہے۔ کرشن جی کی تعریف میں انھوں نے بڑی لمبی اور اچھی نظم کہی ہے ان کے علاوہ سماج کی دوسری خصوصیات کو بھی اپنے کلام میں جگہ دی۔

غرض کہ شمالی ہند میں ہنگاموں کے ساتھ اُردو اپنا رویت قائم کیے ہوئے آگے بڑھتی رہی۔ اس سے بھی انکار نہیں کہ ساتھ ہی ساتھ ایسے عناصر بھی آتے رہے جن کا تعلق قومیت سے نہیں بلکہ انفرادیت سے ہے۔ لیکن یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ اس زمانے میں قومی تحریک یا شعور کسی منظم طریقے پر ہندوستان میں جاری نہ تھا۔ اپنے اپنے طور پر لوگ کہتے اور سوچتے رہتے تھے۔ ادب میں بھی اسی طرح کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ اس دور کے شاعروں کی وطن پرستی اس حد تک تھی کہ جب تک ممکن ہوا۔ کسی راجہ مہاراجہ کو بھی موقع نہ دیا کہ ان کے رویتے کی وجہ سے اپنا وطن چھوڑ کر شہر اچلے جائیں۔ ستودانے اجڑی ہوئی دلی کو بارونق لکھنؤ پر ترجیح دی۔ بادشاہ کے بلانے پر بھی ایک زمانہ تک دلی ہی میں پڑے رہے۔ نظیر اکبر آبادی کو آگرہ سے کہیں جانا زندگی بھرنے گوارا ہوا۔ تیسرے مجبوراً آگرہ کو چھوڑا اور دلی کا سفر اختیار کیا تو ان کے جذبات کا اندازہ ان اشعار سے کیا جاسکتا ہے کہتے ہیں ۷

چلا اکبر آباد سے جس گھر دی در و بام پر چشم حسرت پڑی

کہ ترک وطن پہلے کیوں کر کر دوں مگر ہر قدم دل کو پتھر کر دوں

وطن پر ق کا یہ نظریہ عہد قدیم میں کچھ عجیب سا تھا جو جس جگہ رہتا تھا اتنے ہی کو اپنا وطن سمجھتا تھا جس شہر میں اور کبھی کبھی جس قصبہ میں لوگ رہتے تھے اسی کو اپنا وطن تصور کرتے تھے۔ اس کے ساتھ یہ بھی سمجھتے تھے کہ وطن میں رہ کر بھوکا مرنا اچھا ہے نسبت اس کے کہ وطن کو چھوڑ کر دوسرے شہر میں کوئی کھانے کمانے کے لیے جائے۔ چنانچہ تیسرا نظیر، ستودا، جن کا نام ہم نے لیا وہ جہاں اپنا وطن سمجھتے تھے وہاں سے بلنا نامناسب خیال کرتے تھے۔ اس نظریہ کو آپ آج تنگ نظری سے تعبیر کریں یا اس کا مذاق

اڑائیں مگر بات کچھ اس قسم کی تھی۔ دورِ جدید میں حالی نے اس خرابی کو دور کرنے کی کوشش کی۔ انھوں نے اپنی مثنوی "حبِ وطن" میں نہایت اچھے طریقے سے سمجھایا کہ حبِ وطن اسے نہیں کہتے کہ آپ اپنے گھر میں بیکار پڑے رہیے اور دوسری جگہ جانے کو نہ سوچیے وطن کی محبت کا اظہار مختلف طریقوں سے ہو سکتا ہے۔ حالی کے بعد اقبال نے شروع میں اس نظریہ کو قائم رکھنے کی کوشش کی۔ بعد میں انھوں نے سخت مخالفت کی کہ وطن کوئی خاص جگہ نہیں، دنیا کا ہر خطہ وطن ہے اور وہ یہ پکارنے لگے کہ

مسلم ہیں ہم وطن ہے سارا جہاں ہمارا

میں یہاں وطن پرستی کے نظریہ پر بحث نہیں کرنا چاہتا۔ صرف بتانا یہ ہے کہ عہدِ قدیم میں یہ خیال کیا تھا اور اب کیا ہے جس زمانہ میں جس شاعر نے وطن سے محبت کا اظہار کیا ہے وہ اپنے دور کے لحاظ سے صحیح ہو سکتا ہے اور ہمارے پُرانے شعرا نے جو کچھ لکھا وہ وطن پرستی کے نظریہ کی بحث سے گزر کے اپنی جگہ پر قابلِ قدر چیز تھی۔ وہ اپنے وطن، اس کے رسوم اس کے مناظر وغیرہ سے متاثر تھے اور دل کھول کر اس پر نظمیں کہا کرتے تھے کسی خاص مذہب و ملت سے مرعوب ہو کر چپ نہ ہو جاتے تھے۔

عہدِ قدیم اور عہدِ جدید میں حدِ فاصل ہندوستان کا ایک زبردست تاریخی واقعہ ہے جو ۱۸۵۷ء میں بریسی حکومت کے خلاف ہوا۔ غالباً یہ وہ حادثہ ہے جس میں ہمیشہ سے زیادہ ہندوستان کی جنتانے بریسی حکومت کے خلاف ایک دل ہمو کر آواز یا تلوار اٹھائی تھی۔ بغیر کسی بحث کے ہم اس واقعہ کو قومی تحریک سے تعبیر کرتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ جو کوشش کی گئی تھی وہ قومی تھی۔ عوام و خواص دونوں یکساں اس میں حصہ لے رہے تھے انجام جو کچھ ہوا وہ سب جانتے ہیں مگر یہ بھی سمجھتے ہیں کہ باوجود شکست کے

ہندوستانیوں کے لیے ایک مرکز پر کسی قومی کام کے لیے اکٹھا کرنے کا راستہ کھل گیا۔ اس تحریک کا ردِ عمل اردو ادب میں کہاں تک ملتا ہے اس کا جائزہ لینا یہاں تو ممکن نہیں مگر سرسری طور پر یہ ضرور دیکھ لینا ہے کہ اردو کی قوم پسندی نے کہاں تک اپنے بازوؤں کو اس تحریک سے مضبوط کیا اور اس سلسلہ میں اردو ادب کو کیا فائدے پہنچے۔

۱۸۵۷ء یا اس کے آس پاس کے زمانے کا اثر اردو ادب پر نہ پڑنا نامکن تھا اس لیے کہ علاوہ اردو کے مزاج و مذاق کے کچھ ایسے حکمراں بھی تھے جو اردو کے اچھے شاعر اور ہندوستان کے ہر واعرینہ بادشاہ بھی تھے جن کی زندگی پر براہِ راست اس واقعہ کا اثر پڑا۔ دہلی میں بہادر شاہ ظفر اور لکھنؤ میں واجد علی شاہ بدلیسی حکومت کے ہاتھ سے جس طرح تباہ ہوئے اس کے بتانے کی ضرورت نہیں معلوم ہوتی۔ ان کی سلطنتیں گئیں ان کی آزادی گئی ان کے وطن چھٹ گئے گھر سے بے گھر ہوئے اتنے حادثوں کے بعد ان شاعر بادشاہوں کی زبان کیسے رک سکتی تھی۔ ان لوگوں نے اپنی مصیبت کا حال بیان کیا اور اپنی رعایا اور اپنے ملک کا بھی دردناک حال سنایا، ان کے اشعار کے علاوہ بھی ہم کو اردو ادب میں ایسا کلام ملتا ہے جو ۱۸۵۷ء کے قتلِ عام، بوٹ مار، اور تباہی کا نقشہ پیش کرتا ہے۔ اسی زمانہ میں منشی منیر شکرہ آبادی بڑے مشہور شاعر گزرے ہیں ان کو بھی بغاوت میں انگریزوں نے سزا دے کر کالا پانی بھیج دیا تھا ان کی زبان سے کچھ اس وقت کا حال سن کر اندازہ کیجیے کہ ہمارے شعراء کے سوچنے کا طریقہ کیا تھا۔

امیروں سے بلائے غدر پہنچی ان غریبوں تک
کہ بے قدری و ضعفِ حال میں جن کا نہیں ثانی
عدالت ان دنوں اسی بڑھائی ہے زمانے نے
کہ شمشیر و گلو پیتے ہیں ایک ہی گھاٹ پر پانی

بنائیں بیڑیاں تلواریں توڑوا کے گروں نے کیا ایسا پ جوہر کو ہراک چلے سے زندانی
بہادر قوم کریں ماتم مرگ شجاعت میں بجائے نعرہ شیرانہ سیکھے مرثیہ خوانی

.....

پڑے ہیں ٹھوکروں میں کانہ سر بادشاہوں کے الہی رنئے کس کا سر کچا کرتاج سلطانی

.....

جہاں دیکھو سرکار پر مجمع وحشت کی کثرت ہے نظر آتا ہے ہر میلے میں انبوہ پریشانی
عدالت سے ملی ہے چند بوم وزاع کو ڈگری ہوئی ہے ضبط ملک بابل و طاؤس بتانی
گلستان ارم میں دھوم ہے مرگھٹ کے دعوت کی تکلف سے ہے قیصر باغ میں گھوڑے کی نہانی
اس کے بعد وہ نقشہ قلعہ بند کرتے ہیں کہ تمام ہندوستان میں موت ہی موت نظر آئی

ہے۔ جہاں دیکھو لوگور کو پھانسی دی جا رہی ہے خون بہنے کا یہ حال ہے کہ سہ
کئی سرخی سرک پر جانتے ہیں دیکھنے والے ہوا ہے خون ناحق سے یہ فریب خاک افشانی
آگے چل کر بتاتے ہیں کہ چھوٹے چھوٹے بچے کس طرح موت کی نیند سلائے گئے۔ عورتوں
کو گیسوں کیا اجاڑ کی بھوسہ بھی نہ مل سکی۔ اس طرح کے حالات اردو ادب میں کافی بھرے
پڑے ہیں۔ جاگ کی کمی کی وجہ سے ہم مثالیں بھی نہیں دے سکتے۔

۱۸۵۰ء تک اردو میں غزلوں کا دورہ تھا۔ یعنی غزل زیادہ کہی گئی اور چیزیں
اس سے کم ہیں لیکن غور سے دیکھیے اور غزل کے موضوع پر غور کیجیے تو ادب میں قومیت
کے عناصر اس صنف شاعری میں کسی صنف سے کم نہیں۔ غزل کا خاص موضوع حسن و
عشق ہے اور وہ بھی اس درجہ کا جو مثالی ہو جس کے ہوتے ہی آدمی تنگ نظری کے
دائرے سے چھوٹ جاتا ہے۔ انسان سے محبت ہونے لگتی ہے۔ مذہب و ملت کی

رکاوٹیں دور ہو جاتی ہیں۔ عشق کا مادہ اتنا بڑھ جاتا ہے کہ وہ ہر چیز کو محبت کی نظر سے دیکھنے لگتا ہے سماجی رسوم جو انسان کو انسان سے ملتے نہیں دیتے ان سے وہ بغاوت پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ غزل کی تکنیک اور موضوع دونوں ایسے تھے کہ اپنے دائرے میں زیادہ سے زیادہ آدمیوں کو شامل کرتے رہے۔ مختلف خیالات اور مختلف مزاج کے لوگ ایک جگہ ہو کر اس گھاٹ پر پانی پیتے رہے۔ اردو کا سب سے بڑا مرکز غزل ہی تھا۔ جہاں زیادہ سے زیادہ ہندو، مسلمان، عیسائی ایک ہو کر شعرو شاعری سے دلچسپی لیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اس طرح سے غزل بھی بکھرے ہوئے دانوں کو ایک مالا میں گوندھتی رہی۔ اور قومی عنصر کا ایک بڑا محاذ بن کر قومیت کی حفاظت کرتی رہی۔

۱۸۵۷ء کے بعد سے ہندوستان میں سیاسی شعور تیرہما سے بیدار ہونے لگا۔ لوگ اپنے کو ہوشیار اور منظم کرنے کے لیے تیار ہو گئے۔ مگر کام کرنے کا طریقہ اچھا نہ تھا۔ زیادہ تر مذہب ہی کے ڈھانچے پر قومیت کی تعمیر ہوتی رہی۔ اصلاحی تحریک کو لوگ سیاسی تحریک سے تعبیر کرنے لگے۔ ادب میں بھی اس قسم کی تحریکیں آنے لگیں۔ اپنی اپنی جماعت کو ابھارنے کے لیے ہر نیتانے اپنے طریقے پر سوچنا اور کام کرنا شروع کر دیا۔ اردو شاعری میں محمد حسین آزاد، حالی، اسماعیل ایسی نظمیں لکھنے لگے جو لوگوں کو عمل کی طرف متوجہ کرے گویا یہ لوگ ذہنیت کو تبدیل کرنا چاہتے تھے۔ اس میں شک نہیں کہ کچھ مغربی اثر سے اور کچھ ان لوگوں کے خیال سے متاثر ہو کر ذہنیت روز بروز تبدیل ہوتی رہی۔ بدیسی حکومت کی موجودگی اور اپنی غلامی کے احساس نے ہندوستانیوں کو قوم بننے کی فکر میں مصروف کر دیا۔ قومیت کے مختلف اجزا مختلف طریقوں پر مختلف سمتوں سے اکٹھا ہونے لگے۔ اردو ادب میں

علاوہ اور باتوں کے وطن کی اہمیت اور محبت پر زیادہ اور اچھی نظمیں آنے لگیں۔ حالی آزاد، اقبال، سب نے بڑھ کر وطن پرستی کا نعرہ بلند کیا۔ حالی نے پوری ایک مثنوی 'حب وطن' کے نام سے کہہ ڈالی۔ آزاد نے کئی نظمیں وطن کی محبت پر کہیں اور اسی پر سے میں تمام ہندوستانیوں کو ایک مقام پر اکٹھا ہونے کی دعوت دینے لگے۔ مثال کے لیے اقبال کے وہ شعرے لیجیے جو اپنی شاعری کی شروع میں انھوں نے کہے تھے۔

پس کہہ دوں اے برہمن گر تو بُرا نہ مانے	تیرے صنم کدے کے بُت ہو گئے پرانے
اپنوں سے بیر رکھنا تو نے بتوں سے سیکھا	جنگِ جدل سکھایا واعظ کو بھی خدا نے
تنگ آ کے میں نے آخر دیر و حرم کو چھوڑا	واعظ کا واعظ چھوڑا، چھوٹے ترے فسانے

.....

آغیریت کے پردے اک بار پھر اٹھادیں پچھڑوں کو پھر ملا دیں نقشِ دوئی مٹا دیں

۱۸۵۷ء کے بعد جیسے جیسے ہندوستان کا سیاسی شعور بیدار ہوتا گیا۔ ویسے ہی

اردو ادب میں بھی بدلے ہوئے رجحانات کی جھلک نظر آنے لگی۔ حالی، آزاد، اکبر اقبال

چلبست سب کا ذہنی جھکاؤ قومی تحریک کی طرف ہونے لگا۔ ہر ایک نے ضرورت اور

اپنی سمجھ کے مطابق سیاسی تحریک پر رائے زنی کی۔ ہر سیاسی تحریک کی ترجمانی اردو

ادب میں زمانہ کے ساتھ بڑھتی گئی۔ کانگریس کی سیلف گورنمنٹ کا مطالبہ جو ۱۹۰۶ء میں

ہوا تھا اس کے ساتھ اردو شاعری باقاعدہ ہندوستان کی قومی تحریک میں گھل مل گئی۔

چنانچہ جب ۱۹۱۶ء میں ہوم رول کی تحریک شروع ہوئی تو اردو شاعری نے بڑے

جوش، لطافت اور خلوص کے ساتھ اس میں حصہ لیا۔ اس سے پہلے کی سیاسی تحریکیں

نہ تو اتنی ہمہ گیر تھیں اور نہ ان میں اتنا زور تھا جتنا کہ ہوم رول کی تحریک میں۔ اس لیے

اردو شاعری میں بھی اب ہمیشہ سے زیادہ جوش و خروش آیا۔ چاروں طرف فنسائیں آزادی کا احساس دیکھ کر اُردو نے بھی قومی زبان ہونے کی حیثیت سے اپنا فرض سمجھا کہ اس تحریک کی اشاعت میں حصہ لے۔ پنڈت برج نرائن چکبست اس کام کے لیے بہت موزوں نظر آئے ان کو اُردو شاعری نے اپنا نمائندہ بنا کر ہوم رول کی سیاسی تحریک میں اتار دیا۔ چکبست نے بھی اپنا فرض اس خوبی سے انجام دیا کہ عوام و خواص دونوں میں ان کی شاعری کا چرچا ہونے لگا۔ ان کی نظمیں ہر سیاسی و نیم سیاسی جلسوں کے لیے ضروری ہو گئیں۔ سچ تو یہ ہے کہ وہ اس خلوص اور فنکاری کے ساتھ اپنا کلام پیش کرتے رہے کہ ہر سمجھنے والے کے دل میں آگ آگ جاتی تھی۔ چند اشعار ملاحظہ ہو:

یہ خاک ہند سے پیدا ہیں جوش کے آثار ہمالیہ سے اُٹھے جیسے ابر دریا بار
 ہو رگوں میں دکھاتا ہے برقی کی رفتار ہوئی ہیں خاک کے پردہ میں بڑیاں بیدار

زمین سے عرش تک شور ہوم رول کا ہے
 شباب قوم کا ہے زور ہوم رول کا ہے

.....

ہے آج کل کی ہوا میں ونا کی بربادی سنے جو کوئی تو سارا چین ہے فریادی
 تنفس میں بند ہیں جو آشیاں کے تھکے عادی اڑا ہے باغ سے بوہو کے رنگ آزادی

ہو اے شوق میں غنچے بکس نہیں سکتے
 ہمارے پھول بھی چاہیں تو منہ نہیں سکتے

اس تحریک کے ساتھ سارا ہندوستان جاگ اٹھا۔ اُردو والے بھی زور و شور سے اس میں حصہ لیتے رہے چکبست ہی کے زمانہ سے بلکہ پہلے ہی اقبال نے بھی اردو شاعری

میں قومیت کے عناصر خوبی سے پیش کرنا شروع کر دیئے تھے ان کی شاعری فلسفیانہ
 انداز کی تھی۔ انھوں نے اپنے طور بتانا شروع کیا کہ پست قومیں کیسے ابھر سکتی ہیں
 فرد کو کیا کرنا چاہیے۔ حاکم قوم محکوم کے ساتھ کیا اور کیوں کرتا ہے یورپ کیوں تباہ ہوا
 ہے۔ وطن کیا چیز ہے غرض کہ ادنیٰ باتیں عالمانہ طریقہ پر قومیت کے پردے میں اقبال
 لاتے رہے۔ مخصوص تحریک اور عام فلسفہ قومیت کی لہریں بڑی تیزی سے اردو میں
 آنے لگیں۔ اکبر، ظفر علی خاں، چکبست، اقبال قومی تحریک پر برابر کچھ نہ کچھ لکھتے رہے
 ان لوگوں سے اتفاق و اختلاف کی بحث چھوڑ کر ہم یہ دیکھتے ہیں کہ اردو ادب
 میں بڑا قابل قدر ذخیرہ قومیت و سیاست کا اکٹھا ہوتا رہا۔ ۱۹۱۲ء سے ۱۹۱۸ء
 تک دنیا کے لیے بہت اہم زمانہ تھا۔ پہلی عالمگیر جنگ سے دنیا کی قومیں بن بگڑ رہی
 تھیں۔ لڑائی ختم ہوتے ہوتے ہندوستان بھی بالکل بدلتے لگا۔ ۱۹۱۸ء سے ایک
 سلسلہ ہندوستان کی انقلابی زندگی کا شروع ہو جاتا ہے۔ ستیہ گرہ، رولٹ بل، خلافت
 کی تحریک ایک طرف، اور مہاتما گاندھی کا میدان سیاست میں آ جانا دوسری طرف۔
 فضا میں گاندھی جی کی جے کے نعرے گونجنے لگے۔ ۱۶ اپریل ۱۹۱۹ء کو پہلی مرتبہ تمام
 ہندوستان میں ہڑتال ستیہ گرہ کے لیے منتخب کیا۔ اور ایک نئی فضا ملک بھر میں چھا گئی
 اور چاروں طرف سے لوگوں کے ساتھ ہی اردو شاعری بھی بڑھ کر قومی تحریکات میں حصہ لینے
 لگی۔ ترک موالات سے لوگوں کو جیل جانے کا بھی خوف ختم ہو گیا تھا۔ اس لیے آزادی
 کے ساتھ کھلے بندوں انگریزی حکومت کی بُرائی اور آزادی کی تحریک میں اردو شعراء
 حصہ لینے لگے۔ اور اتنی تیزی سے اردو شاعری کی ذہنیت بدلی کہ قومی تحریک سے آگے
 بڑھ کر بین الاقوامی سیاست سے دلچسپی لینے لگی۔ کارل مارکس کے فلسفہ اور روس کی علی

زندگی سے متاثر ہو کر اشتراکیت کی طرف جھک پڑی۔ اس زمانہ میں بدیسی حکومت کی مخالفت کرتے کرتے اردو میں کئی ایسے شاعر آگئے جنہوں نے اپنی آزادی خیالی کی بناء پر اردو میں ایسے عناصر پیش کیے جو اشتراکیت کا پہلو لیے ہوئے تھے۔ ان لوگوں میں تجوش ملیح آبادی کا نام سب سے زیادہ اونچا اور قابل ذکر ہے انہوں نے اپنی فنکاری اور بے باکی سے ایسی شاعری شروع کی جو زمانہ کی پکار بن گئی ترقی اور آزادی کے سلسلے میں انہوں نے نظر ہو کر ہر ایسی رسم و ذہنیت سے بغاوت کا اعلان کر دیا جو راستہ میں رکاوٹ پیدا کرے خواہ اس کا تعلق مذہب سے ہو یا رسم سے یا حکومت سے انہوں نے مردانہ و سیاسی تحریک کے ساتھ اپنی شاعری کو ہم آہنگ کر دیا ان کی فنکاری میں اتنا حسن تھا کہ بڑے سے بڑے اور چھوٹے سے چھوٹے آدمی ان کی شاعری کی طرف متوجہ ہو گئے ان کی تقلید میں ہر طرف سے لوگ اس قسم کے اشعار لانے لگے غرض کہ تجوش نے پوری اردو شاعری کا مزاج ہی بدل دیا۔ اب اگرچہ وہ اس معرکہ میں خاموش ہیں سرکاری ملازمت وہ نہیں کہنے دیتی جو وہ اس ملازمت سے پہلے کہا کرتے تھے۔ مگر زمانہ کی زبان کون بند کر سکتا ہے۔ ضرورت اور اہمیت کے لحاظ سے آج اردو کا ہر قابل ذکر شاعر قومی یا بین الاقوامی حالات پر کچھ نہ کچھ کہہ رہا ہے۔ چنانچہ ۱۹۴۷ء کے تقسیم ہند پر جو مار دھاڑ ہوئی اور فرقہ دارانہ ذہنیت کا مظاہرہ ہوا اس کے خلاف آواز بلند کرنے میں اردو سے زیادہ شاید ہی ہندوستان کی کسی زبان نے آواز بلند کی ہوگی۔ نتیجہ یہ ہے کہ آج ہمارے ادب میں قومی عناصر کا وہ حصہ جمع ہو گیا ہے جو ہر بڑی زبان کے لیے باعث فخر ہو سکتا ہے۔

پروفیسر فراق گورکھپوری

غزل کی ماہیت و ہیئت

غزل کے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے ایک موقع پر میں نے کہا تھا کہ غزل انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہے (A SERIES OF CLIMAXES) یعنی حیات و کائنات کے وہ مرکزی حقائق جو انسانی زندگی کو زیادہ سے زیادہ متاثر کرتے ہیں تاثرات کی ان ہی انتہاؤں یا منتہاؤں کا مترنم خیالات یا محسوسات بن جانا اور مناسب ترین یا موزوں ترین الفاظ و انداز بیان میں ان کا صورت پکڑ لینا اسی کا نام غزل ہے اس طرح ان انتہاؤں کو دوام نصیب ہو جاتا ہے اور غزل کا نغمہ نغمہ سرمدی بن جاتا ہے۔ شاعری کے دوسرے اصناف کے کامیاب سے کامیاب نمونے اپنے موضوعات کی خارجی تفصیلات اور جزئیات نگاری سے مزین ہوتے ہیں غزل کے کامیاب ترین نمونے کیفیات محض کی خبر دیتے ہیں غزل میں شعور و وجدان کا ایک ایسا ارتکاز ہونا چاہیے کہ مضمون یا موضوع اپنی معنویت میں مکمل طور پر تحلیل ہو جائے۔ اس طرح کہ غزل کے نغموں میں بیک وقت ہم اپنی جبلتوں اور تقاضے حیات و تہذیب سے حاصل شدہ کیفیتوں لطافتوں اور صلا حیتوں کی جھنکار سن سکیں۔ ہمارے شعور و تحت الشعور اور لاشعور کی یہی تہہ در تہہ جھنکاریں نوائے غزل میں سنائی دیتی ہیں۔

خیال موضوع یا مضمون کا اپنی معنویت میں تحلیل ہو جانا اس فقرے میں معنویت،

مفہوم (MEANING OF MEANING) کیا ہے؟ کچھ جملوں کا عملی مفہوم ہوتا ہے۔ کچھ کا ذہنی مفہوم ہوتا ہے۔ کچھ جملوں کا ذہنی یا منطقی مفہوم ایک جمالیاتی یا وجدانی کیفیت یا اثر میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ شوپہار، ہندو قدیم کے کچھ مفکر، دل اور ورڈس ورکھ نے اس عمل کو درک محض یا عین علم یا علم کامل بتایا ہے لہذا کسی چیز، کسی واقعہ، کسی خواہش، خیال یا ارادے، کسی مشاہدے یا کسی فکری شعور یا عمل کا ایسا احساس، جو اس کے اسباب و علل یا اس کی عملی و کارباری افادیت اس کے سوز و زیاں، اس کے محض منطقی پہلوؤں کی تفسیح و تردید کے بغیر یا ان سے متصادم ہوئے بغیر ہمیں وجد میں لائے، اسی کا نام معنویت ہے، اسی کا نام حسن و جمال ہے، یہی خصوصیت ہر شے کی معنویت ہے جس کی بنا پر ہر چیز اپنا وجود ہم سے منوالیتی ہے۔ تو معنویت کے معنی ہوئے وجد آفرینی۔ بقول نطشے تحشیلی طور پر احساس جمال ہمیں لامحدود سے دست دگر بیاں کر دیتا ہے جان اسٹورٹ مل نے اپنی خود نوشتہ سوانح عمری میں لکھا ہے کہ اس نے یہ فرض کر لیا کہ سماج کی زندگی کے وہ اعلیٰ سے اعلیٰ مقاصد اگر پورے ہو جائیں جن کے لئے وہ جی جان سے کوشاں تھا تو کیا زندگی اس کے لئے قبول پذیر یا جینے کے قابل ہو جائے گی۔ اس سوال پر اس کے شعور کی ہتھوں سے آواز آئی کہ ”نہیں“ تب اس نے خود کشی کی ٹھان لی۔ عین اسی موقع پر ورڈس ورکھ کی نظموں کا ایک مختصر مجموعہ اس کے ہاتھ لگا جسے پڑھ کر اس کی تمام نا آسودگی (FRUSTRATION) دور ہو گئی اور حیات و کائنات کی قبولیت کا براہ راست احساس ہو گیا۔ زندگی پر اس کا ایمان پھر سے زندہ ہو گیا۔ ہر شے کی اصلی قدریں اسی شے کے وجود یا تصور میں مضمر ہیں۔ حیات و کائنات کی وجدانی قبولیت کی توفیق سے حاصل نہ ہونے کی حالت کو کارلائل نے ایک عظیم ”نہیں“ یا ”نائے عظیم“ (THE GREAT NAY) کہا ہے۔

جو کچھ پچھلے دو پاروں میں کہا گیا ہے وہ نفس شاعری یا نفسِ فن یا ادب و دیگر فنون

لطیف کی ماہیت پر روشنی ڈالنے کے لئے کہا گیا ہے 'صرف غزل کی ماہیت پر نہیں غزل دوسرے اصناف ادب سے اس لحاظ سے ممتاز ہے کہ اس کے ہر شعر کا موضوع یا خارجی مادہ (OBJECTIVE CO-RELATIVE) کم سے کم ہوتا ہے اس "کم سے کم" کو وجدانی، جمالیاتی، تخیلی یا معنوی لحاظ سے "زیادہ سے زیادہ" بلکہ لامحدود بنا دینا اور اس طرح درو یا راحت، غم یا نشاط، مانوسیت یا حیرت درک محض یا استعجاب، غرض کہ تمام نفسیاتی کیفیات و تجربات کا شعور خالص پیدا کر کے ہمیں ایک ناقابلِ فراموش انبساط و طمانیت کی دولت عطا کرنا غزل کا اصل منصب و مقصد ہے۔ انگلستان کے شاعر کیٹس نے کہا ہے کہ شاعری لطیف انتہاؤں سے ہمیں متحیر و متعجب کرتی ہے۔

غزل کو ان لطیف ترین انتہاؤں کو حاصل کرنے اور دوسروں تک پہنچانے کے لئے کم سے کم خارجی اصلیت یا خارجی سرمایہ یا در کی مواد کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر تمام فنون لطیفہ احساسِ حیات و کائنات کا عطر ہیں تو غزل اس عطر کا عطر ہے، غزل کی ماہیت تہذیب و انسانیت کے مرکزی جمالیاتی و وجدانی تجربات کی اس ماہیت و اصلیت میں پوشیدہ ہے جہاں عقلی، اخلاقی اور جمالیاتی حقیقتوں کا ایک مادرائی عالم میں یا لامحدود کے مرکز پر سنگم ہوتا ہے۔ غزل کا ہر شعر ایک روحانی دور کا بل ایک مکمل روحانی عمل یا ردِ عمل ہوتا ہے۔ غزل میں "کم سے کم" کا "زیادہ سے زیادہ" بن جانا اس فقرے پر غور کرنے سے یہ نکتہ سمجھ میں آنے لگتا ہے کہ جسے ہم روح غزل کہتے ہیں وہ چھوٹی سے چھوٹی بحروں میں کامیاب ترین غزلوں میں ہمیں نظر آتی ہے جہاں احساس کی انتہائی شدت نرم ہو جاتی ہے اور ایک ارتعاشِ خفی بن کر رہ جاتی ہے جہاں ابدی بیکراں سکوت اور کم سے کم آواز مل کر نوائے سرمدی بن جاتے ہیں۔

سو اس عہد کو اب وفا کر چلے (میر)

جو تجھ بن نہ جینے کو کہتے تھے ہم

سو تمہارے سوا نہیں ہوتا (مومن)

چارہ غم سوائے حیر نہیں

ان اشعار میں روح غزل جس طرح حلول کئے ہوئے ہے اس طرح مندرجہ ذیل اشعار میں روح غزل کا رفرما نہیں ہے۔

قتل کئے پر غصہ کیا ہے لاش مری اٹھوانے دو

ہم بھی جان سے جاتے رہے ہیں و تم بھی جانے دو (میرا)

تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانہ کرے ہم تو کل خواب عدم میں شب جہان مونگے (مومن)

سونی صد شعریات میں کسی قدر کمی ہو جانا لازمی و ناگزیر ہے جب اسے الفاظ کا جامہ

پہنایا جائے گا۔ یہاں صورت و معنی میں سمجھوتہ کرنا پڑتا ہے۔ مختصر سے مختصر الفاظ میں وسیع

سے وسیع اور گہرے سے گہرا معنی سمویا جاسکتا ہے۔ یہی ہے دریا کو کوزے میں بھرنا یہی ہے ہر قطرہ

سے بحر بیکراں کا بھانگنا یہی ہے محدود و لا محدود کی دائمی آنکھ مچولی۔ یہی وہ خصوصیت ہے جو غزل

کو دوسرے اصناف سخن سے ممتاز کرتی ہے۔ ایک بار غزلوں سے دوران گفتگو میں نے غزل

کی شاعری کو (Ghazomic) بتایا تھا یعنی درک خالص یا درک محض یا حس پنہاں حس درد کی

شاعری۔ وجدان کی انتہائی سادگی و پرکاری سے غزل کے ان اشعار کی تخلیق ہوتی ہے جنہیں ہم

روح غزل کہتے ہیں۔ غزل کہنے کے لئے بہت سیانی اور بہت معصوم طبیعت چاہیے۔ حقیقی

غزل کے اشعار ان وقفہ بانیے شعور کا پتہ دیتے ہیں جب بقول جگر غزل گو یہ محسوس کرتا ہے

شاعر فطرت ہوں جس دم فکر فرماتا ہوں میں روح بن کر ذرہ ذرہ میں سما جاتا ہوں میں

اسی داخلی تجربہ یا حس درد کی بنا پر شیعے نے کہا تھا کہ شاعری بیک وقت تمام علوم

کا مرکز و محیط ہے۔ دوسرے اصناف سخن دوسرے فنون لطیف میں بھی یہ خصوصیت لازماً ہوتی

ہے۔ غزل میں یہ خصوصیت بدرجہ اتم پائی جاتی ہے ہر کامیاب غزل نتائج کا سلسلہ ہوتی ہے ہم

بہ حیثیت انسان کے ذکر بحیثیت عالم فلسفی، فیقہ، صوفی، مصلح، مدبر یا سیاست دان احساسات

کی جن انتہاؤں تک پہنچتے ہیں انہیں مقامات کی خبریں غزل کے بہترین اشعار ہمیں دیتے ہیں

غزل گوہر فیض کلیم الدین احمد نے نیم وحشی صنف سخن بتایا ہے۔ دور وحشت کی جبلتیں اگر یک لخت
تک کر دی جائیں تو ہندیب و فنون لطیف کی موت ہو جائے۔ امر حسن نے دیوان حافظ کا انگریزی
ترجمہ پڑھ کر فارسی شاعری کے عنوان سے جو مقالہ لکھا ہے یا گیتے نے فارسی غزل گو شعرا کو خراج
تحسین دیا ہے وہ اس امر کا ثبوت ہیں کہ دور وحشت یا دور بربریت کی جبلتیں شعور انسانی یا
انسانی حس و روں کو کہاں سے کہاں لے جاتی ہیں۔ بقول اصغر

نظام پہل کو پایا نہ علم عرفاں نے میں بحیر ہوں بہ اندازہ فریب شہود
زندگی کے مرکزی اور اہم حقائق و مسائل غزل کے موضوع ہوتے ہیں ان حقائق میں واردات عشق
کو اولیت حاصل ہے کیوں کہ انسانی ہندیب کے ارتقار میں جنسیت اور اس سے پیدا ہونے
والی کیفیتوں کا بہت بڑا ہاتھ رہا ہے جنسیت نے اندھے طوفان کو توازن بخشایا یعنی ہندیب جنسیت
تاریخ کا بہت بڑا کارنامہ رہا ہے۔ ہم محبوب سے محبت کر کے اور محبت کو رچا سنوار کے اپنی
زندگی کو رچاتے اور سنوارتے ہیں حیات و کائنات سے محبت کرنا سیکھتے ہیں اور زندگی کی دھما
کو کند ہونے سے بچاتے ہیں غزل ہمیں جنسیت کی اہمیت کا احساس کراتی ہے اور جنسیت جب
داخلی و غیبی تحریکوں سے عشق بن جاتی ہے تو اس عشق کے لامحدود امکانات کی طرف اس عشق کی
ذریعے سے تعمیر انسانیت کی طرف غزل اشارہ کرتی ہے۔ عشق کا پہلا محرک محبوب کی شخصیت ہے
پھر یہی عشق حیات و کائنات سے ایک ایسا دالہانہ لگاؤ پیدا کر دیتا ہے کہ جنسیت کے حدود سے
نکل کر عشق ایک ہمہ گیر حقیقت بن جاتا ہے۔

عشق مجنوں نیست این کار من است حسن لیلیٰ عکس رفسار من است

تو مسلسل عشقیہ نظموں اور غزل کے عشقیہ اشعار بحساب خود ایک کائنات، ایک مکمل اکائی
ہوتے ہیں جن کی کیفیت خیال، مضمون یا خارجی مواد کا کم سے کم سہارا لے کر کم سے کم الفاظ سے کام
لے کر ہمیں خالص جذبات یا جذبات محض سے دوچار کر دیتی ہے۔ ہر شعر کی کیفیت اپنی بیکرا

کا احساس کراتی ہے ایسی محویت نظموں کے عشقیہ اشعار سے پیدا نہیں ہوتی، ان میں اتنی داخلیت اتنی اشاریت، ایسی خوابناکی، ایسی بیداری قلب اتنی معنویت، ایسی اکیلیت، ایسا ارتکاز ایسی سادگی و پرکاری، بخودی و ہشیاری ہم نہیں پاتے جو غزل کے کامیاب عشقیہ اشعار میں ہم پاتے ہیں۔ وہ شعریت و نثریت و رمزیت جو غزل کے عشقیہ اشعار میں ہمیں ملتی ہے، عشقیہ نظموں میں نہیں ملتی۔ بلند پایہ عشقیہ نظموں میں یہ تہہ داری نہ ہوتے ہوئے بھی اور بہت سی قدر اول کی خوبیاں ہوتی ہیں جو تہذیب انسانیت میں مدد دیتی ہیں تفصیلات و جزئیات کی سحر کاریاں بلند پایہ عشقیہ نظموں میں ہمیں ملتی ہیں۔ شاعرانہ استدلال کے کارنامے عشقیہ نظموں میں نظر آتے ہیں حسن بیان کی رنگارنگی ایک تخیلی نظام یا ایک کائنات حسن و عشق کی بوقلمونی مختلف باہم متعلق خیالات کے رشتہ ہائے چہاں ان سب کا نظارہ یا احساس بلند پایہ مسلسل عشقیہ نظموں میں ہوتا ہے اس کے برعکس غزل میں ایک نوکیلی کیسوٹی ہوتی ہے جو خارجی اجزاء کی حدود شکنی کرتی ہوئی ہمیں ایک ناقابل بیان ماورائی عالم میں لے جاتی ہے۔ درمیانی منازل پر اشعار غزل کا قیام نہیں ہوتا غزل کے کچھ اشعار کی یاد تازہ کیجئے۔

اثر غریب میں جب تک کہ جان باقی ہے تری وہی روش امتحان باقی ہے (اثر دہلوی)
 دلی اس گھر کاں حیا کا واہ کیا کہنا مے گھر اس طرح آوے جوں سینے میں آوے (دلی دکنی)
 کھولی تھی آنکھ خواب عدم سے تے سے آخر کو جاگ جاگ کے ناچار سو گئے
 (خواجہ میر درد دہلوی)

زمانے کے ہاتھوں سے چار نہیں ہے زمانہ ہمارا تمہارا نہیں ہے
 (والد مرحوم عبرت گورکھپوری)
 تمہیں پرچ بتاؤ کون تھا شیریں کے پیکر میں کہ مشیت خاک کی حسرت میں کوئی کوہ کن کیوں ہو
 (آسی غازی پوری)

چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر
تو اور آرائشِ خشم کا کل
میں نے فانی ڈوبتے دیکھی ہے نغمہ کائنات

منظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ (امیر)
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز (غالب)
جب مزاج یار کچھ برہم نظر آیا مجھے
(فانی)

ہماری طرف اب وہ کم دیکھتے ہیں
مان لیتا ہوں تیرے وعدے کو

وہ نغمہ نہیں جن کو ہم دیکھتے ہیں (داغ)
بھول جاتا ہوں میں کہ تو ہے وہی
(جلیل مانک پوری)

نسیم صبح سے مرجھایا جاتا ہوں وہ غنچہ ہوں

وہ گل ہوں میں جسے شبنم بللے آسمانی ہے
(آتش)

زخم کی طرح زمانے میں تو کاٹ اپنی عمر

ہنس لے یارو لے پرانا ہو کہ ٹک در دیکھا
(نسیم لکھنوی)

دھل میں رنگ اڑ گیا میرا
گریہی ہے بارغِ عالم کی ہوا
زمانے کی ہوا بدلی نگاہ آشنا بدلی
میری ندائے درد پہ کوئی صدا نہیں
زندگی یوں بھی گذر ہی جاتی
میرا پیام صبا کہو میرے یوسف سے

کیا جدائی کو منہ دکھاؤں گا (میر)
شاخ گل اک روز جھونکا کھائیگی (نسیم لکھنوی)
اٹھے محفل سے سب بیگانہ شمع سحر ہو کر (یگانہ)
بکھرا دئے ہیں کچھ مڑا نجم جواب میں (اصغر)
کیوں تیرا راہ گذر یاد آیا (غالب)
نکل چلی ہے بہت پیر میں سے بوتری (آتش)

ہو گئی شہر شہر رسوائی

اے سری موت تو بھلی آئی (میر)

ان اشعار سے باذوق آدمی کو اس کا پورا پورا اندازہ ہو جائے گا کہ جتنی تاثیر اور جس

عنوان کی تاثیر جیسا سوز و گداز جو دور رس پارسائی جیسی کیفیت۔ محویت ان اشعار میں ہے

وہ بلند عشقیہ نظموں کے اشعار میں نہیں ملے گی گواچھی نظموں کے اشعار میں بھی فن و زندگی کی بہت قیمتی قدریں ملتی ہیں جن سے ہمارے وجدان کی تشفی ہوتی ہے اور ہماری تہذیب کو جلا ملتی ہے۔ غزل کا واقعی اچھا شعر شعر الشعر ہوتا ہے ایسے شعریں شعریت کی انتہائی آخری تہیں ہمیں ملتی ہیں۔ ہمارے وجدان اور احساس جمال کے سب سے قیمتی و تھے ایسے اشعار میں دوام حاصل کر لیتے ہیں۔ انسانیت ایسے اشعار میں اپنے آپ کو پاتی ہوئی نظر آتی ہے۔ تہذیب ان اشعار کے آئینہ میں اپنی صحیح تصویر دیکھ لیتی ہے۔ ہم ان اشعار میں اپنے آپ کو چھو لیتے ہیں جو اس خم سے اپنی روح سے ایسے اشعار میں دوچار ہوتے ہیں۔ مجاز اپنی الوہیت کا احساس کرتا ہے اور جہان گزراں اپنی ابدیت کا خواب اور تعبیر خواب دیکھ لیتا ہے زندگی پر زندگی کی نئی چوٹیں پڑنے لگتی ہیں، نقش و نگار عالم خطوط تقدیس معلوم ہوئے لگتے ہیں جنت کا بیاہ کرنا ارض سے ہم ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں زندگی کی دیوی اپنے سوز و رول کے گرد بھانوریا کا دسے کاٹی ہوئے کائنات اپنے داخلی ترین محور پر رقص کرتی ہوئی نظر آتی ہے وجود فی نفسہ معنی و جود میں جاتا ہے۔ جمال اپنی واجب الوجودی کو ہم سے منوالیتا ہے ہم موجودات عالم کے ان آنسوؤں میں نہا اٹھتے ہیں جن کی طہارت موج کوثر کو نصیب نہیں اور جن کی حیات آدھی آب حیاں میں بھی نہیں پائی جاتی۔

جنسیت اور جنسی جبلتیں خیر و شر کی آماجگاہ ہیں۔ اس تخلیقی قوت کے لئے اہرمن و ایردا کی مسلسل جنگ جاری رہتی ہے۔ جنسیت کی مادی بنیاد لمسیات میں پنہاں ہے پھر لمسیات سے ابھر کر جنسیت تصور جمال اور جذبہ عشق بنتا ہے پھر یہ تصور اور یہ جذبہ عشق کی شخصیت میں جاری و ساری ہو جاتا ہے عاشق و معشوق کے باہمی ارتباط و اختلاط کے بے شمار رشتہ ہائے پنہاں، کردار حسن و عشق ہزار ہا پہلو تصور جمال و جذبہ عشق سے پیدا شدہ ہزار ہا کوائف و نکات

بہت سی انسانی حالتیں رونما ہوتی ہیں اور ان کے جمال کا احساس ہوتا ہے۔

عملی طور پر جنسی زندگی یعنی بوس و کنار و مباشرت کے موقعے زیادہ سے زیادہ کسی کی زندگی میں چھ سات ہزار بار آ سکتے ہیں زندگی بھر میں ایک ہزار گھنٹے یعنی چالیس پچاس دن میں جتنے لمحے ہوتے ہیں وہ زندگی بھر کے بوس و کنار و مباشرت کے لئے کافی ہیں۔ لیکن جذبہ عشق و تصور جمال یہی نہیں کہ زندگی بھر کے معاملے ہوں۔ بلکہ روح ارتقا اور تاریخ تہذیب کے ضمیر (Conscience) کا حکم رکھتے ہیں، یہ جذبہ اور تصور موت پر فتح پانے کی ضمانت اور خلافت کائنات کا منصب نامہ اپنے ہاتھوں میں لئے ہوئے ہیں، غزل کے ان اشعار کے علاوہ جو محبوب کے جسمانی حسن یا اداؤں کی مصوری کرتے ہیں، وہ اشعار جو عاشق و معشوق کے باہمی تعلقات کی مصوری یا ترجمانی کرتے ہیں، حقیقت میں تمام انسانوں کے باہمی تعلقات کی مصوری یا ترجمانی کرتے ہیں۔ محبوب کی شخصیت تو ان تعلقات کا محض نقطہ آغاز (STAR- TING POINT) ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ عاشق و معشوق کے باہمی تعلقات کی ترجمانی جن اشعار میں ہوتی ہے وہ ہر ایسے موقع و محل پر عاید ہو جاتے ہیں جہاں طرفین کے درمیان وہی صورت حال پیدا ہو گئی ہے جو اس شعر کی شانِ نزول رہی ہے یہی راز ہے اشعار غزل کی ہمہ گیری اور آفاقیت کا تصور جمال جذبہ عشق جمال انسانیت اور انسان دوستی کے تصور اور جذبے میں مشتمل ہو جاتے ہیں اور پھر جمال کائنات اور عشق کائنات کا تصور جذبہ بن جاتے ہیں۔ پھر اشعار غزل حیات و کائنات کے تمام موضوعات پر تمام پہلوؤں پر محیط ہو جاتے ہیں۔ براہ راست یا بالواسطہ اخلاق فلسفہ دیگر علوم تہذیب انسانی کے مسائل یعنی زندگی سے متعلق تمام مرکزی و ہمہ گیر اصول و خیالات غزل کے دائرے میں آ جاتے ہیں بشرطیکہ شاعر ان میں سوز و گداز۔ تاثیر، براہ راست داخلی حس، وجد، آفرینی، کیف، انگیزی، محویت، معنویت، احساس جمال اور

ٹھیکہ اندازیت، کالج، ایسا دھملا لاسکے جو بیک وقت ارتقائے تہذیب و انسانی جدت کی دین ہو۔ غزل کے لئے کوئی موضوع یا مضمون مقرر نہیں ہے البتہ ہر مرقع غزل کے لئے مقرر مقرر ہے یعنی جنسی محبت کے علاوہ دوسرے موضوعات بھی غزل کے اشعار میں لائے جاسکتے ہیں بشرطیکہ شاعر کے سوز و دل کی آواز انہیں پختہ کر چکی ہو اور حیات و کمالات کے اجمالی احساس و تصور کا لب و لہجہ ہم ایسے اشعار کو عطا کر سکے، جن اشعار میں ہنگامیت تصور کی عصیت، عقیدہ زدگی، سطحیت، خشکی یا نیرستا، دلائل کا گورکھ دھندہ۔ کوئی "ازم" (ISM) کٹر فکریات، موزوں نثریت، کسی مخصوص و محدود یا وقتی پروگرام یا منصوبے کی تکمیل کے لئے "پیغام عمل" ملی تصادمات، نعرہ بازی، نیم پختہ یا نیم برشتہ جذبات، پارٹی بازی، شور و شنف نما خطابت یا صحافت، احساس برتری یا رعونت یا اینٹھ یا تقویٰ فروشی شعر کی چلی کھار ہی ہوں، وہ شعر غزل سے خارج ہے۔ غزل محفل و عطا یا کوئی معرکہ و مناظرہ نہیں ہے۔ غزل کے اشعار یا صفت پنہاں، انتہائی تخلیقی کرب و تخلیقی نشاط، انتہائی محویت و سپردگی (wispland eveness) تخیل جذبات کے انتہائی خلوص، پاکیزہ ترین جذبات پرستاری، انتہائی شرافت نفس، ماہرانہ تربیت شعور کی دین ہوتی ہے۔

غزل نے براہ راست باتیں کہنے کے علاوہ کچھ (symbolism) سے بھی کام لیا ہے کچھ روایتوں اور کلیتوں کو بھی وضع کر لیا ہے۔ ساقی، مینخانہ، خمریات کے دوسرے لوازمات جنوں، زنداں، زنجیر، بہار و خزاں، ببل، آشیاں، صدیاد، قفس، کاروان، منزل، دشت و چمن، مقفل، زلف و رخ، درجاناں، کوئے جاناں، محفل و انجمن یا بزم شمع و پردانہ گردش دوران، فسانہ طور، لیلیٰ و مجنوں، شیریں فرہاد، یوسف زلیخا، کعبہ و تہخانہ، کفر و ایمان، واعظ، شیخ، زاہد، رند، عشق، ہوش وستی، حشر، قیامت، جنت، ایسے تمام الفاظ زندگی کے سیکڑوں

اہم و مرکزی و معنی خیز پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنے کے لئے علام کا کام دیتے ہیں۔ اشعار میں ہمہ گیری (UNIVERSALITY) ان علام کے ذریعہ پیدا ہو جاتی ہے البتہ ان علام کے ملاقات استعمال کی توفیق معمولی شاعر کو نہیں ہوتی۔

غزل کی غرض و غایت یہ ہے کہ پہلے غزلوں کے ہزار ہا اشعار کے ذریعہ سے ہماری ”تہذیب جنسیت“ ہو ہماری شہوانی زندگی اور اس کی ترغیبوں اور تحریکوں میں ہمیت باقی رہے۔ ان میں لطافت نرملی، سوز و ساز و چاؤ پاکیزگی کی تہہ در تہہ کیفیات پیدا ہو جائیں اور گوشت پرست کے تقاضے نفسانی خواہشوں کی تکمیل یا ”میراجی چاہت لہے کیا کیا کچھ“ والے تقاضوں کی تکمیل ہمیں بھوک کی تشفی کے ساتھ ساتھ تصور جمال اور جذبہ عشق سے ہماری شخصیتوں کو غزل کی شاعری مالا مال کرے پھر جذبہ عشق و تصور جمال عشق کائنات و حسن کائنات کی دولت سے ہمیں مالا مال کر کے ہماری کھلی تہذیب کرے۔ غزل کا ہر اچھا شعر ایک مکمل وجدانیاتی اکائی ہوتا ہے اور ہر ایسی اکائی بیکراں اور لامحدود ہوتی ہے، زندگی کے ایک غیبی نظام کی خبر دیتی ہے۔ غزل کے اشعار کی گہرائی یا ان کا وزن یا ان کی اہمیت علم و فلسفہ اور سائنس کے دلائل نتائج یا دریافتوں یا اصولوں کی گہرائی وزن یا اہمیت سے زیادہ گہری یا وزن اور اہم ہوتی ہے، شاعری فلسفہ سے زیادہ باخلاق ہوتی ہے۔ اہم سے اہم عمل سے شاعری زیادہ اہم اور بامعنی چیز ہے۔

خود اشعار غزل میں وہ اشعار زیادہ گہرے اور بامعنی ہوتے ہیں جن میں منطق، فلسفہ، علم، استدلال، غیرہ کم ہوں اور وجدان محض یا خالص کیفیت زیادہ ہو مثلاً:-

ہے پرے سے خدا واک سے اپنا سجود قبلہ کو اہل نظر قبلہ نہ کہتے ہیں (غالب)
کبھی سے حقیقت منظر نظر آ بس مجاز میں کہ ہزاروں سجدے تڑپے ہیں میری جبین نیاز میں
(اقبال)

یہ اشعار بہت بلند و متمددن ہیں، یہ فکریاتِ عالیہ کی مثالیں ہیں لیکن ہم ان میں اتنی گہرائی اتنی معنویت نہیں محسوس کرتے ہیں جتنی ان اشعار میں :-

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی کچھ ہماری خبر نہیں آتی (غالب)
اب تو جاتے ہیں بتکرے سے سیر پھر ملیں گے اگر خدا لایا (میر)

یاد رہے اشعار بھی ان بلند پایہ اشعار سے زیادہ گہرے پرتاثر
و بامعنی ہیں جنہیں میں پہلے نقل کر چکا ہوں کیونکہ ان میں استدلال، خیال، منطقی انداز بیان،
فارسی فن کاری یا صناعتی بالواسطہ کیفیت آفرینی قریب قریب معدوم ہیں۔ غزل کے اشعار
میں عظمت آتی ہے بھٹھڑ پن سے ”معمولی“ جذبات و واردات کی الوہیت کے احساس سے
کیفیت کے آلائش خیال و استدلال سے پاک ہونے سے یعنی کیفیت محض ہونے سے لہجہ
میں انسانیت کی تھر تھراہٹ ”کم سے کم“ ”زیادہ سے زیادہ“ بن جانے اور محدود کے لا
محدود ہونے کے احساس سے۔ غزل کے وہ اشعار جن میں غزل کی حقیقی روح کار فرما ہے
ہیں تہذیب کا یہ سب سے بڑا پیغام دیتے ہیں کہ زندگی کے چھوٹے چھوٹے بے نام بھولی
ہوئی واردات یا ایسی واردات جو بظاہر علم و عمل یا تعمیر تاریخ میں نمایاں کیا نیم نمایاں حصہ
بھی نہیں لیتیں لیکن جو تہذیب کی جان و ایمان ہیں میں نے بارہا یہ محسوس کیا ہے کہ جو معصیت
و خلوص جو خالص انسانیت غزل کے بہترین اشعار میں ہم پاتے ہیں وہ نظموں کے بہترین
اشعار میں کم یا ب ہیں۔ علم میں خیال میں، عمل میں، بلند سے بلند اور مشکل سے مشکل نگر میں
یا فلسفہ میں وہ گہرائی نہیں ہوتی نہ وہ معنویت جو رچے ہوئے جذبات یا کیفیت خالص میں
ہوتی ہے حالانکہ یہ جذبات و کیفیات کسی عملی مسئلہ کا حل یا جواب نہیں ہوتے وہ دلیلوں سے
کوئی بات ”ثابت“ نہیں کرتے صرف خالص انسانی رد ہائے عمل ہوتے ہیں۔ گہرائی تعلقی

Intellectual چیز نہیں ہے بلکہ ایک جتنی وجدانی یا براہ راست اور بلا واسطہ
 درک میں گہرائی و معنویت مضمر ہوتی ہیں اور ان کے اشعار کی خاص صفت ارتکاز ہے جہاں
 تک کیفیت و وجدان کے سو فیصد خالص یا کیفیت محض یا وجدان محض ہونے کے تعلق
 یا ذہنی معانی کی اصل سے پاک و آزاد یا معرا ہونے کا سوال ہے غزل کے بڑے سے بڑے
 شاعر یا شاعر کو اس میں سو فیصد کامیابی نہیں ہوتی عقل و خیال کیفیت کی ضد ہیں لیکن الفاظ
 شعر عقل و خیال کی گرفت و گراں باری سے سو فیصد آزادی حاصل نہیں کر سکتے۔ اچھے
 سے اچھا شعر قریب قریب شعر ہوتا ہے یا شہرت کی طرف اشارہ کر کے رہ جاتا ہے یہی
 کیا کم ہے۔

بہت آہستہ اٹھتی ہے نگاہ شاعر فطرت رخ ہستی سے چادر سی گر سر کا ہی جاتی ہے
 وہ عالم ہوتا ہے مجھ پر حبس فکر غزل میں کرتا ہوں خود اپنے خیالوں کو ہمدم میں ہاتھ لگاتے ڈرتا ہوں
 یہ میری نوائے نیم شبی اشک انجم میں نہائی ہوئی اڑ جاتی ہیں تیندیں صدیوں کی کیا جانے میں کیا کرتا ہوں
 جہاں تک آئینہ الفاظ یا ساغر الفاظ کا تعلق ہے حقیقی غزل کے اشعار کا حسن شعریت اور
 بادہ کیفیت آئینہ گداز و جام گداز ثابت ہوتے ہیں الفاظ اشعار سوز شعریت میں پگھلتے ہوئے
 نظر آتے ہیں۔

شعریت اپنی انتہائی منزل میں کامیاب اشعار غزل میں طے کرتی ہوئی نظر آتی ہے لکھوٹی
 باتیں اپنی عظمت، معمولی حالتیں اپنی فسوں کاری، آتی جانی چیزیں اپنی ابدیت کا اعلان کرتی
 ہیں یہ ہے اشعار غزل کی ماہیت، اصلیت و نوعیت اشعار غزل میں انسانیت کو اپنا پرکش
 آ جانا۔

حاصل حسن و عشق بس ہے یہی آدمی آدمی کو پہچانے

اور یہی ماحصلِ غزل بھی ہے۔

غزل کے اشعار میں بسا اوقات ایک لفظ یا دو تین لفظوں کا ٹکڑا جادو کا حکم ہوتا ہے۔
 سہل متنوع کے کئی مدارج ایک معمولی لفظ یا ٹکڑے سے ہو جاتے ہیں یہ الفاظ بہت ٹھیک بہت
 سبک بذات خود بہت معمولی و کم حیثیت بلکہ کبھی کبھی اپنا مکمل مفہوم رکھنے والے پورے لفظ
 بھی نہیں ہوتے ہیں۔ کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

تو دوا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ کیا جانے تو نے اُسے کس حال میں دیکھا
 لفظ "اتنا" معنویت، شعریت، کیفیت و نشریت کی شدت سے مقرر قرار ہا ہے۔
 نہیں ہے چاہ بھلی اتنی بھی دعا کر میرے کہ اب جو دیکھوں اسے میں بہت پیارا
 یہی حال "اتنی بھی" اور "بہت" کا ہے۔ جگر کا شعر ہے۔

زمانہ دوسری کر دٹ بدلنے والا تھا مریض دردِ محبت نے جان ہی دیدی
 لفظ "ہی" کی قوت کا اندازہ کیجئے۔

جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے
 "ہمارے ساتھ کے بیمار" اور اسی دوسرے مضمون میں مر گئے "میں خفیف صوفی تموج پر غور
 کریں۔

مر جاتے جو اس گل بن سارا خیال جاتا نکلا ہی نہ دم در نہ کانٹا سا نکل جاتا
 لفظ "ہی" کی سحر آفرینی دیکھئے۔

سہمے جس کی تلاش اے دل وہ ذات نہیں ہوتی ہر نور کے پتلے میں ہر بات نہیں ہوتی
 "ہر بات نہیں ہوتی" کی اشارت و معنویت کیوں کر بیان ہو۔

زندگانی کی حقیقت سے نہیں ہم واقف موت کا نام جو لیتے ہیں تو مر جاتے ہیں

”تو مر جاتے ہیں“ میں کیا کیا کہہ دیا گیا ہے۔

ایک وہ بال ہیں جو ہیں سرگردن کو وہ بال ایک وہ بال ہیں جو تا بہ کمر جاتے ہیں
”جاتے ہیں“ کی ردیف میں ایک دنیا معالیٰ کو پنہاں کر دیا گیا ہے۔

پہلو میں نگار ہاتھ میں جام اس وقت تو بادشاہ کیا ہیں
”اس وقت تو“ اس ٹکڑے میں کتنی ڈرامائی کیفیت ہے۔

بے وفا کچھ نہیں تری تقصیر مجھ کو میری وفا ہی راس نہیں
”ہی“ کا ٹکڑا پھر دیکھیے۔

میں بحر میں مرنے کے قریں ہو ہی چکا تھا تم وقت پر آ پہونچے نہیں ہو ہی چکا تھا
”نہیں ہو ہی چکا تھا“ میں کوئی لفظ لغوی حیثیت سے بذات خود کوئی وزن نہیں
رکھتا، لیکن نرمی بیان و قوت بیان اس ٹکڑے کی آپ اپنی مثال ہیں۔

ایسے الفاظ جیسے ہی ’بھی‘ تو ’سو‘ تجھے اے دیدہ گریاں نہ ہوا تھا سو ہوا کیا کون
کب کہاں جہاں ’ما‘ ’سی‘ بات ’چیز‘ تم ’لوگ‘ ’جو‘ لغوی لحاظ سے بے بضاعت ہیں ان
میں ایک کائنات معنی غزل کے اشعار میں ملتے ہیں ”کم سے کم“ ”زیادہ سے زیادہ“ ہو جاتا
ہے۔ ہو ہو بیچتی میں جس طرح (DILUTION) (تخفیف) سے زور اور شدت
پیدا ہو جاتی ہے اسی قسم کا عمل ایسے الفاظ کا اشعار غزل میں ہوتا ہے۔ نرم ترین شعلے کا
زخم زخم شمشیر سے زیادہ کاری ہوتا ہے۔ بقول قد بلکے یونان کے جزو کل سے عظیم تر ہے
(THE PART IS GREATER THAN THE WHOLE) دوسرے اصناف سخن میں صرف
ایک لفظ یا ایک معمولی ٹکڑے سے اتنی معنویت پیدا کرنا مشکل ہے۔ مثنوی ’ترانہ شوق‘ کا
ایک شعر یاد آتا ہے۔

چشمے کو دوراں کیا دواں ہے دریا کو رواں کیا رواں ہے

دونوں مصرعوں میں ردیف یعنی لفظ ہے "بہت بلیغ ہے" غزل اور دوسرے اصناف سخن میں فرق و مغایرت ہوتے ہوئے بھی ایک مماثلت و مطابقت ہے۔ اسی سے نظموں میں بھی کبھی کبھار صرف ایک لفظ کا جادو کارگر ہو جاتا ہے۔ اہل لکھنؤ نے نیز داغ اور ان کے مقلدوں نے بسا اوقات ہماری بول چال کے ان ٹکڑوں کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ اس میں ایک خارجی بذلہ سخی، ایک خارجی ٹھٹھول تو پیدا ہو گیا ہے لیکن سنجیدہ معنویت نہیں پیدا ہوئی۔ انتہائی چابک دستی کے ساتھ بھی روزمرہ کے ٹکڑوں کا استعمال استاد ہی ہو تو ہونے غزل کی شاعری نہیں ہے۔

غزل ایک نغمہ (LYRIC) ضرور ہے لیکن کامیاب ترین غزل میں نغمہ کی بجائے ہم تحت النغمہ (SUBLYRICAL) کی کیفیت پائیں گے یعنی اپنی غنائیت میں تخفیف کر کے غزل اس میں خاموشیوں کو یا سکونہائے سرمدی کو سمودیتی ہے۔ صرف سبک سے سبک اور کم سے کم الفاظ ہی سے کام لے کر نہیں صرف چھوٹی سے چھوٹی بحر ہی استعمال کر کے نہیں بلکہ شد جذبات اور انتہائی بیقراری کو بھی کٹھن اور سکون دے کر ان کی مقدار میں فرادانی آفریں خلا قائم تخفیف کر کے غنا کو تحت الغنا بنا کر غزل اپنے آپ کو وہ بیکرانی عطا کرتی ہے جو اسے کہاں سے کہاں پہونچا دیتی ہے کیا سے کیا بنا دیتی ہے۔ یہ ہے غزل کی تکنیکی جدیدیت یہ ہے غزل کی خود تکفیفی یہ ہے غزل کی وہ کوشش فنا جو اسے بقائے دوام عطا کرتی ہے جو اس کی نغیوں کو مثبتوں میں بدل دیتی ہے۔ اور غزل کی کائیوں پر بے شمار صفریں لگا دیتی ہے یا یوں کہیے کہ غزل وجدان کے حساب و کتاب میں معنی صفر و فلسفہ صفر کو بروئے کار لاتا ہے، کئی گونہ یادتی یا افراط بنا کر غزل کا معجزہ ہے۔

بات یہ ہے کہ غزل کے مختلف اشعار میں کسی ربط ظاہر و باطن کا سوال ماہیت غزل و ماہیت غزل کے باہمی رشتوں کا سوال ہے۔ غزل کی ماہیت ہی میں غزل ہوئی و ہیت کے بہت سے امکانات یعنی غزل کے تمام داخلی و خارجی امکانات پنہاں ہیں بشرط صرف اتنی ہے کہ ہمارا مزاج، مزاج غزل سے ہم آہنگ ہو۔ یہ شرط بڑے بڑوں سے پوری نہیں ہو سکی اس کا کلچر سب کے پتے نہیں پڑا حقیقی غزل کے مزاج سے عوام اور خواص دونوں میں انھیں لوگوں کے مزاج تال میل کھاتے ہیں جن کی فطرتوں میں غزل شناسی کے جوہر یا امکانات ہوتے ہیں۔

غزل ایک بنیادی مذاق زندگی کی پیداوار ہے۔ غزل کے اشعار معاملات حسن و عشق پر زیادہ مشتمل رہے ہیں۔ پھر حیات و کائنات کے بے شمار پہلوؤں سے غزل کے علایم، روایات و کلیات و مسلمات ہمیں کچھ مرکزی حقائق کو الٹ یا واردات منتخب کرنے میں مدد دیتے ہیں۔ اشعار غزل کا ایک مجموعی اثر (COMULATIVE EFFECT)

ہم پر پڑتا ہے اور اس طرح ہمارے وجدان میں ایک داخلی نظام رونما ہوتا ہے۔ اشعار غزل میں ایک منطقی تسلسل یا عقلی تسلسل نہیں ہوتا بلکہ ایک وجدانی ہم آہنگی ہوتی ہے، ایک خاص مرکزی وجدانی عمل عاشق و معشوق کے تعلقات، انسان سے انسان کے تعلقات انسان کے اپنے آپ سے تعلقات، انسان کی زندگی سے رشتے، کائنات سے ہم آہنگی اور پنہاں رشتے، زندگی کے دکھ درد، غم، زندگی کی خوشیاں، دنیا سے نوسیت اور شعور و وجدان، کائنات سے پیدا ہونے والے استعجاب، مناظر فطرت کی علایمی و اشارتی معنی خیزی زندگی کے وہ خواب اور وہ تصورات، جن کے بغیر زندگی، زندگی نہیں رہتی، وہ کچھ ہو سکتا یا وہ کچھ ہو سکنے کی تمنا جو علم، فلسفہ، مذہب و اخلاق، عمل، دنیاوی کامیابیاں، جاہ و ثروت، شہرت و عزت میں سے کوئی چیز یا سب چیزیں مل کر کسی کو

نہیں دے سکتیں، وجود کے براہ راست خود ہزار ہا اقدار کے حامل ہونے کا احساس
 وحس کائنات (WORLD FEELING) پیدا کرنا جس کے بغیر ہم اس آفاق کے حقیقی
 باشندے یا شہری بن ہی نہیں سکتے۔ وہ سوز و ساز، جس کے بغیر زندگی مہذب ہو کے بھی
 دیران رہتی ہے۔ اجتماعی زندگی کے جذبات و محرکات، ترجمانی اور تنقید، شعور زندگی کو
 لطیف بنانے کے لئے زندگی کو کیف آدر اور اطمینان بخش بنانے کا بہترین تعمیری و تخلیقی
 کام، معمولی سے معمولی واردات و مناظر کی معنی خیزی کا احساس کرنا، وجدان کی پرورش و
 تربیت اور نشو و نما، ہماری بکھری ہوئی شخصیتوں کو اندر سے سالم بنانے کا عمل، تمدن
 میں داخلیت و معنویت پیدا کرنے کا عمل، کائنات و حیات کو انسانیت سے مزین کرنے
 کا اہتمام، غزل ان تمام اغراض کی تکمیل و تدوین اپنے مخصوص طریقہ عمل، اپنی مخصوص
 تکنیک سے انجام دیتی ہے، بظاہر منتشر خیالات و موضوعات کو اشعار غزل میں منسلک
 کر کے یا پر و کے ایک نظام وجدان کو مختلف طریقوں سے جلوہ گر کرنا یہ کام ہے 'غزلونکا'،
 اشعار غزل کا ایک بحر میں ہونا ہم قافیہ و ہم ردیف ہونا اس عالم و کیفیت کو پیدا کرنا
 غزل کا مقصد ہے۔ قافیہ و ردیف زبردستی کی جزیں فروعاتی عناصر نہیں بلکہ صوتی ہم
 آہنگی کے ذریعہ معنوی ہم آہنگی کی جھنکار پیدا کرنے کے آئے ہیں، یہ ہے غزل کی ماہیت و ہیئت
 اور ان کے ربط باہمی کی داستان، یہ کام بڑی احتیاط کا ہے۔ نظر ذرا چوکی ذرا ہاتھ چوکے کر
 کار و بار غزل میں گڑبڑی رونما ہوتی، غزل کا ایک ایک شعر کہنے میں شاعر اپنی پوری شخصیت
 و صلاحیت کو صرف کر دیتا ہے۔ توجہ کا یہ ارتکاز مصروفیت و محویت و یکسوئی کا یہ عالم
 عقلی و منطقی طور کی مسلسل نظم گوئی میں نہیں ہوتا، غزل کا ہر کامیاب شعر جمعیت خیال کی
 مکمل مثال ہوتا ہے۔ ہر شعر بجائے خود غزل ہوتا ہے۔ نظموں کے اشعار اتنے مشخص
 نہیں ہوتے ان کی شخصیت اتنی سالم اور مکمل نہیں ہوتی، غزل کا ایک شعر کہنے کے بعد

دوسرے شعر میں شاعر کیا کہے گا اسے شاعر خود نہیں جانتا۔ پہلے شعر کی طرح دوسرا شعر بھی ایک غیبی عمل سے اس کے وجدان میں عمل ملے گا اس کا دوسرا شعر اور اس کے بعد کے اشعار کہتے ہیں نئے قافیوں کو کسی طرح باندھ دینا نہیں ہے بلکہ قوافی غزل میں ایسے خیالات و محسوسات کو ڈھانکنا ہے جن میں انتہائی باہمی آہنگی ہے اور جو مل کر وجدان کے ایک نظام کی تخلیق کریں گے۔ مختلف اکائیوں سے ایک بڑی اکائی بنائیں گے۔ اشعار کی صوتی صوتی اور معنوی ہم آہنگی سے زندگی کے مختلف مرکزی پہلوؤں کی ہم آہنگی کا احساس کرائیگا غزل کا ہر شعر ہماری روحانی زندگی کی ایک واردات ترقی ہے اور مطلع سے مقطع تک کے اشعار مختلف ہم آہنگ وارداتوں کے باہمی تدریجی و مجموعی اثر سے ہم پر ایک ایسا عالم طاری کر دیں گے جیسا زندگی کے بہت سے حادثات، واقعات، مشاہدات اور اثرات زندگی کے متعلق ایک مجموعی اور واحد کیفیت پیدا کر دیتے ہیں اشعار غزل کا انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہونا کہا گیا ہے ہر شعر ایک جمعیت خیال سے مل کر ایک جمعیت حال و قال ایک وجدانی ملک کا پیدا ہو جانا۔ غزل مسلسل و مدلل نہیں بلکہ ہم آہنگ تاثرات و تصورات کا مجموعہ ہوتی ہے۔ غزل میں وحدت پیدا کرنے میں لہجہ صوتیات (SOUND PATTERN) کو خاص اہمیت حاصل ہے۔

اب روح کے لئے ملک ہے جو حال تھا صورت پکڑ گیا جو تمہارا خیال تھا
(علیم کا شعر)

اس داخلی شخصیت کے خط و خال یا اس کی روپ ریکھاؤں کے نورج و نراکت کی تخلیق میں غزل اپنے خاص انداز میں کارگر ہوتی ہے۔

غزل کا فن

اُردو میں غالب پہلے شاعر تھے جنہیں وسعت بیان کے لیے تنگنائے غزل
نما کافی معلوم ہوئی۔ اس کے بعد حالی کے اس فتوے پر کہ یہ بے وقت کی راگنی ہے۔
عظمت اللہ خاں جیسے نئی پود کا بھرم رکھنے والوں نے اس کو گردن زدنی قرار دیا۔
لیکن یہ تنقید کا صرف ایک رخ تھا۔ مینائے غزل میں مے باقی رہی اور اس
کی آبرو کی لوگوں کو ہمیشہ نکر رہی۔

حالی تا حال غزل پر تنقید کا جس قدر طومار ملتا ہے اس کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوگا
کہ یہ بیشتر موضوعات غزل سے تعلقات رکھتے ہیں۔ یعنی تنقید بادہ پر ہے نہ کہ جام پر۔
تنقید کا ایک انداز یہ بھی ہو سکتا ہے کہ غزل کا صنف سخن کی حیثیت سے جائزہ لیا جائے
دوسرے الفاظ میں اس کی ہیئت پر غور کیا جائے۔ ذوق کے لفظوں میں یہ دیکھا
جائے کہ غزل بنتی کیسے ہے۔ اور جب بنائی جاتی ہے تو شاعر کو کن کن مراحل سے گزرنا
پڑتا ہے۔ راہ میں کون کون سے سنگ گراں ملتے ہیں۔ جذبہ کیوں کہ گفتار کا رنگ قبول کرتا
ہے۔ ہیئت سے موضوع کی طرف تنقید کے اس انداز پر ہیئت پرستی کا الزام درست نہ
ہوگا۔ کیوں کہ تحقیق و جستجو اور سائنسی نقطہ نظر کا تقاضا یہی ہوتا ہے کہ مبادیات سے شروع

کی جائے۔ میلانے غزل کو سیاسی، سماجی اور اخلاقی اقدار کے پس منظر میں بھی دیکھا جاسکتا ہے! ایسا کرتے وقت ظاہر ہے اس کے موضوعات معرض بحث میں زیادہ رہیں گے اور دوسری صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اس کے خط و خال اور انداز و فتد بہر غور کیا جائے۔

اس کے خط و خال سے ہم سب واقف ہیں، یعنی ہیئت کے اعتبار سے اس کے اجزائے ترکیبی حسب ذیل ہیں۔

(۱) مطلع (۲) ردیف (۳) قافیہ (۴) مقطع اور (۵) بحر

انہیں اجزائے ترکیبی سے اس کا اختصار کیفیاتی وحدت اور موسیقیت متعین ہوتی ہے جس سے بعد کو غزل کا مخصوص ایمانی اور رمزیہ انداز بنتا ہے۔

ہیئت کے نقطہ نظر سے میں بحر اور قافیہ کو غزل کا محور سمجھتا ہوں۔ ردیف ایک مزید بندش ہے جسے اردو شاعر اکثر اپنے اوپر عائد کر لیتا ہے۔ اس سے کچھ دچھے اور کچھ بُرے نتائج مرتب ہوتے ہیں۔ غزلیں غیر مرتف بھی ہوتی ہیں، لیکن اردو کی بیشتر غزلیں مرتف ہی ہیں۔ ردیف کے الفاظ فعل بھی ہو سکتے ہیں جیسے ہے۔ ہیں یا کھینچ (ج) نفس نہ انجن آرزو سے باہر کھینچ (اور حرورت اور اسم بھی جیسے پرانہیں، شمع اور نمک (ج) کیا مزہ ہوتا اگر پتھر میں بھی ہوتا نمک) غزل کے پاؤں میں ردیف پائل یا جھانجن کا حکم رکھتی ہے۔ یہ اس کی موسیقیت، تہنم اور موزونیت کو بڑھاتی ہے۔ دوسری طرف اس کے تن نازک کو گرانبار ٹی زنجیر کا احساس بھی دلاتی ہے۔ فنی لحاظ سے ردیف کی چولیس سب سے پہلے قافیہ سے بٹھانی پڑتی ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ کسی ردیف کی چولیس ہر قافیہ کے ساتھ بیٹھ جائیں مثلاً غالب کی اس غزل میں :

مرثوہ اسے ذوقِ اسیری کہ نظر آتا ہے
دامِ خالی نفسِ مرغِ گرفتار کے پاس

اس میں "کے پاس" ردیف ہے اور اس کے ساتھ حسب ذیل قافیوں کی چوبیس
بٹھائی گئی ہیں۔ خار۔ بیمار۔ غم خوار۔ آزار۔ دستار۔ دیوار۔ لیکن ابھی قافیے اور بھی ہیں
سینے ذوق کے ایک قصیدے کے اسرار۔ بیکار۔ زہار۔ بار۔ سرکار۔ انوار۔ گفتار۔ اطوار
در بار۔ اظہار۔ تکرار۔ سیار۔ گلبار — یہ تو وہ قافیے ہوئے جنہیں مذکورہ بالا بحر قبول
کرتی ہے۔ ورنہ ذوق نے اپنے قصیدے میں بلا مبالغہ ۵۶ ایسے قافیے استعمال کیے ہیں
لیکن ان میں سے سب قافیے (مثلاً زہار، درکار وغیرہ) "کے پاس" کی ردیف کے
ساتھ نہیں باندھے جاسکتے۔ بعض قافیے ردیف سے تال میل تو کھاتے ہیں لیکن
اس طرح کہ قافیے کی پھسلن ہی پر ہزل گوئی کا مزہ آنے لگتا ہے۔

نکاحِ سخن میں اچھے اچھے اساتذہ بعض اوقات بوئے قافیوں کو تابع
ردیف نہ دیکھ کر باندھنے سے قاصر رہ جاتے ہیں۔ اس لیے غزل گو کے لیے لازم
ہے کہ حافظہ کمزور ہونے پر وہ اپنے توانی کے مواد کو تخلیقی عمل کی لہر کے ساتھ ہی جمع
کر لے۔ اس سے قافیہ پیمانی مقصود نہیں بلکہ اس طرح مواد کی فراہمی اور انتخاب
میں مدد ملتی ہے۔

ردیف غزل کے ایجاز و اختصار پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ فرض کیجیے کہ
ایک مخلص بحر میں پندرہ یا بیس ہم وزن قافیے دستیاب ہیں، تو بہت ممکن ہے کہ
ان میں سے صرف دس یا بارہ ردیف سے تال میل کھائیں۔ یہی وجہ ہے کہ قصیدہ
جو طویل ہوتا ہے اکثر غیر مردف لکھا جاتا ہے چونکہ غنائی شاعری میں جذبہ شہیاد

مختصر ہوتا ہے۔ اس لیے وہ ردیف کی آرائش کو بآسانی قبول کر لیتی ہے۔

ردیف کا قافیہ سے اتصال غزل کا بڑا نازک مقام ہے۔ بعض اوقات فصاحت و بلاغت کے نازک ترین مرحلوں سے یہاں گزرنا پڑتا ہے۔ محاورات زبان کی لطیف ترین شکلوں کا استعمال اس جگہ ملتا ہے۔ قافیہ اگر اسم ہے تو اضافت اور تراکیب کی اعلیٰ ترین شکلیں یہاں ملتی ہیں۔ اگر فعل ہیں تو اس جگہ کیفیت زبان اور محاورہ کی ساری نزاکتیں ٹوٹ پڑتی ہیں۔ دوم درجہ کے شاعروں کے یہاں وار اکثر خالی بھی جاتا ہے اسی لیے انتخاب شعر کی رسوائی غالب جیسے شاعر تک کو سر لینا پڑی۔

غزل میں ردیف کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جاسکتا ہے کہ حاکی کی ناپسندیدگی کے باوجود جدید شاعری میں بہت کم اچھی غزلیں غیر مردف ملتی ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ غیر مردف غزل اچھی نہیں ہو سکتی۔ غالب کی

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردہ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

پر کون بلیک نہیں کہے گا۔ میرا زور اس بات پر ہے کہ تعداد کے اعتبار سے غیر مردف غزلیں مردف غزلوں کے مقابلے میں بہت کم ہیں۔

نئے قافیوں کے ساتھ ساتھ نئی ردیفوں کا پیدا کرنا بھی غزل گو کا فنی فریضہ ہے۔ غزل اگر ایک لسانیاتی عمل اور فن ہے تو اس کے فن کار پر اجتہاد اور اختراع کا فرض بھی عائد ہوتا ہے۔ لیکن نئی ردیفوں کے اختراع میں دو دقتیں پیش آتی ہیں۔ عام طور پر رواں دواں اور مترنم ردیفیں افعال سے بنتی ہیں اور افعال کی شکلوں میں

اضافے کرنا ذرا مشکل بات ہے۔ نئے غزل گو کو اس سلسلے میں مرکب اور امدادی افعال سے زیادہ سے زیادہ مدد لیننی چاہیے۔ غزل اسکی ردیفوں کی زیادہ متحمل نہیں ہوتی۔ گو ہمارے صاحب دیوان شعرا نے اپنی استاد کی سارے پینترے اس پر صرف کیے ہیں اس کی سانیا تی وجہ ظاہر ہے۔ افعال بہت سے اعمال کے ساتھ نکتی کیے جاسکتے ہیں جب کہ اسماء کے روابط مخصوص اور محدود ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ دیوان کے دیوان دیکھ جائیے۔ اس قسم کی ردیفیں بہت کم ملیں گی اور اگر ہیں تو غیر مترنم۔

ردیف کے ساتھ قافیہ کا مزید تذکرہ ضروری ہے جس کی تنگی کا حالی کو بھی گلہ تھا۔ لیکن تنگی قافیہ کا گلہ دوسری اصناف شعر کے نقطہ نظر سے کتنا ہی بجا کیوں نہ ہو۔ غزل کی صنف پر بے محل ہے۔ قافیہ کے بغیر غزل کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ شاعری بے قافیہ بھی ہو سکتی ہے، غزل بغیر قافیہ کے اپنے مخصوص اسلوب اور آہنگ کو برقرار نہیں رکھ سکتی۔

قافیہ کی بندش غنائی شاعری میں عام طور پر اور غزل میں خاص طور پر اس لیے ضروری ہے کہ اس کی جھنکار میں جذبہ کی شدت اور تخیل کی رنگینی دونی ہو جاتی ہے۔ یہ بے وجہ کی بندش نہیں۔ اس بندش کو اپنے اوپر عائد کر کے جس شاعر نے کامیابی حاصل کر لی اس کا وار بھر پور ہو گا۔ زندگی میں فنی جمال آزادی سے نہیں بلکہ آداب فن اور ادبی بندشوں سے نکھرتا ہے۔

میں اصولی طور پر فن میں بندشوں کا قائل ہوں۔ اس لیے کہ اس سے ذہن تربیت پاتا ہے اور فن نکھرتا ہے۔ اہل اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ ناہختہ کے ہاتھوں میں روایت، قدامت پرستی میں اور آداب، تکلفات میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اردو شاعری پر تنقید

کرتے وقت حاتی کو ایک ایسا ہی زمانہ ملا تھا۔

قافیہ میں پھر انتخاب کا مسئلہ درپیش ہوتا ہے۔ قصیدہ گو کا فن یہ ہے کہ وہ ہر ممکن قافیہ کو باندھ کر اپنی خاقانیت کا ثبوت دے۔ اس طرح بعض اوقات عجیب و غریب اور مضحک صورتیں پیدا ہو جاتی ہیں ذوق کے مشہور قصیدے :

زہے نشاط اگر کیجیے اسے تحریر

عیاں ہو خامہ سے تحریر نغمہ جائے حریر

زحیر و تبخیر کے مضحک قافیوں پر "نکسیر" کا بھی اضافہ کیا ہے۔ بادشاہ

سے شاعر کہہ رہا ہے۔

ترے نسق سے نہ بالکل رہی جو خوریزی

لڑائیوں میں کہیں پھوٹتی نہیں نکسیر

معلوم نہیں آخری بے دست و پا مغل بادشاہ پر ذوق کا یہ لاشعوری طنز ہے

یا محض قافیہ پسائی شوق۔

قافیہ چونکہ غزل کا محور ہوتا ہے۔ اس لیے اس کی چولیس ایک طرف تو

بار بار دھرائی جانے والی ردیف سے بٹھانی پڑتی ہیں اور دوسری طرف اس پر شعر

کے پورے خیال کا بوجھ ہوتا ہے۔ اس لیے کسی حد تک قافیہ کی تنگی کا گلہ سجا ہے۔ غلط

انتخاب یا تو شعر کو ہزلیات کی حدود تک لے جاتا ہے یا پورا شعر ریت کی دیوار کی

طرح بیٹھ جاتا ہے۔

مشرقی شریات میں غنائی شاعری کے لیے قافیہ یا تک کا تصور ہر زمانے

میں اہم سمجھا گیا ہے۔ شاعر کو "قوافی کا والی و وارث" بتایا گیا ہے۔ امرء القیس نے

تخلیقی عمل میں اس کی اہمیت کو اس طرح بتایا ہے۔

”میں آتے ہوئے قافیوں کو یوں ہٹاتا اور دُور کرتا ہوں جیسے کوئی شریر چھو کر
ٹڈیوں کو مار مار کر کھاتا ہو۔“

بڑے شاعر کے یہاں واقعی قافیہ ٹڈی دل بن کر آتے ہیں۔ اس لیے تخلیقی عمل
کے ابتدائی مارج میں انتخاب کو بہت دخل ہوتا ہے۔

غنائی شاعری کا موسیقی سے جو گہرا رشتہ ہوتا ہے اس کو مد نظر رکھتے ہوئے کہا
جاسکتا ہے کہ قافیہ غزل میں اس مقام پر آتا ہے جہاں موسیقی میں طبلے کی تھاپ۔
دونوں میں تاثر اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔

ردیف اور قافیہ دونوں بھر کی موج پر ابھرتے ہیں۔ جس طرح بحر وزن کے ماحول
میں سانس لیتی ہے اسی طرح قافیہ اور ردیف دونوں بحر کے تابع رہتے ہیں۔ قافیہ
اور ردیف بحر کی موزونیت کو انزوں ترکرتے ہیں۔ ترنم ریزی کی شدت میں شاعر
اکثر اندرونی قافیوں سے بھی کام لیتا ہے۔ اقبال مسجد قرطبہ میں ترنم کے اس مقام
تک پہنچتے ہیں۔

قطرہ خون جگر دل کو بتاتا ہے سل خون جگر سے صدا سوز و سرور و سرود
تیری فضا دل فرد زمیری نو اسینہ سوز تجھ سے دلوں کا حضور مجھ سے لوں کی کشود
غزل کا انتخاب غزل گو شعوری طور پر نہیں کرتا۔ یہ جذبے اور کیفیت سے متعین ہوتی
ہے۔ مشقیہ شاعری یا مصرعہ طرح کی بات اور ہے۔ ورنہ کوئی بھی شاعر مصرعہ طرح سامنے
رکھ کر غزل شروع نہیں کرتا۔ اس کا پہلا مصرعہ (ضروری نہیں کہ مطلع ہی ہو) جذبے
یا کیفیت کے ساتھ خود بخود ذہن سے گنگناتا ہوا نکلتا ہے۔ یہ اس بات کا اعلان

ہوتا ہے کہ بحر متعین ہو چکی ہے۔ قافیہ بھی متعین ہو چکا ہے اور اگر ردیف ہے تو وہ بھی۔ نظم گو
اس کے برعکس نسبتاً آزاد رہتا ہے۔ کیونکہ قافیہ اور ردیف کا تنوع اس کے یہاں ممکن
ہے، غزل گو پہلے شعر یا مصرعہ کے ساتھ ہی غزل کی ہیئت کا خول پہن لیتا ہے، اس کا
سارا فن، اور سارا کمال اب یہی ہے کہ اپنے اس محدود میدان میں جولانی طبع دکھائے
چادل پر قل ہوا شد لکھے، قطرہ میں دجلہ ڈھونڈھے اور آنکھ کے تل میں آسمان دیکھے!
ہر بحر کا مخصوص مزاج ہوتا ہے جس کا رشتہ قومی موسیقی سے جاملتا ہے۔ لیکن جس
کا عمل ہم غزل میں اس طرح دیکھتے ہیں کہ بعض بحریں مخصوص قسم کے جذبات کے
ساتھ بہتر مال میل رکھتی ہیں مثلاً بحر متقارب شازدہ رکنی۔
فعلین فعلین فعلین فعلین فعلین فعلین فع

جس میں غالب کے منتخب دیوان میں ایک غزل بھی نہیں ملتی۔ تیسرے اس
میں اکثر کہا ہے۔ قاتی کے یہاں بھی۔۔۔ یہ اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ ابھری
ہے۔ عالم عروض میں رد و قبول کا یہ سلسلہ ایران سے شروع ہوتا ہے اور تاحال جاری ہے
اس سے دو نتائج نکلتے ہیں، پہلا یہ کہ عروض کا قومی موسیقی اور مزاج کے ساتھ گہرا
رشتہ ہوتا ہے اور دوسرا یہ کہ ہر شاعر اپنے ذہن کی مخصوص افتاد کی بنا پر کچھ بحروں کو
دوسری بحروں پر ترجیح دیتا ہے۔

چنانچہ میرا خیال ہے کہ اچھی غزل میں فکری اعتبار سے کتنی ہی ریزہ کاری
کیوں نہ ملتی ہو، اس میں ایک اندرونی اور کیفیاتی وحدت پائی جاتی ہے۔ بحر اس
وحدت کی پہلی پہچان ہے۔ طویل اور آہستہ رد و بحروں میں نشاط اور سرخوشی کی کیفیات
کا اظہار مشکل یا کم از کم مصنوعی ہوتا ہے۔ اسی طرح کچھ بحریں اس قدر رواں دواں

ہوتی ہیں کہ فکر کا بار نہیں اٹھا سکتیں۔

ردیف، قافیہ اور بحر کے اس تجربے کے بعد یہ باتیں خود بخود سمجھ میں آنے لگتی ہیں کہ غزل مختصر کیوں ہوتی ہے (بہت کم اچھی غزلیں تیرد یا پندرہ اشعار سے اوپر جاتی ہیں) اس میں ریزہ خیالی کیوں ہوتی ہے، اور معنوی تسلسل کا فقدان کس لیے پایا جاتا ہے۔ گویا کہ میں اشارہ کر چکا ہوں اچھے شاعروں کی اچھی غزلوں میں معنوی تسلسل کے فقدان کے باوجود ایک جذباتی یا کیفیاتی تسلسل پایا جاتا ہے۔ اس اندرونی وحدت کی نشان دہی میں حسب ذیل اجزاء سے مدد ملتی ہے۔

(۱) مطلع : کہ اکثر اوقات قافیہ اور ردیف کا تعین اس سے ہوتا ہے، اور اس کے جذبہ کی تھر تھراہٹ اختتام غزل تک نہیں تو کم از کم پہلے چند اشعار تک قائم رہتی ہے۔ یہاں تک وجدان شعری قافیہ پر حاوی رہتا ہے۔ اس کے بعد ارادی عمل شروع ہوتا ہے اور محبتس، علم اور حافظہ کام میں لائے جاتے ہیں۔ غزل کے ابتدائی اشعار پر مطلع کے اثرات بہر حال مسلم ہیں۔

(۲) ردیف : جذباتی وحدت کا تعین ردیف سے بھی کیا جاسکتا ہے جس کا

ٹھپتہ ہر غزل کے ہر شعر پر ہوتا ہے مثلاً غالب کی یہ غزل

نکتہ چیں ہے غم دل اس کو سنائے نہ بنے

کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے

میں "نہ بنے" کا ٹھپتہ اس غزل کے ہر خیال پر ہے۔ چاہے اس کا تعلق بات نہ بنے سے ہو یا خط کے چھپانے سے یا آتش عشق کے بجھنے اور لگنے سے "نہ بنے" کا ٹھپکا مجبوری اور عجز کی کیفیات کا حامل ہے۔ پوری غزل اٹھا کر دیکھ جائیے ہر شعر اور ہر

خیال اسی سانچے میں ڈھلا ہوا نظر آئے گا۔

غزل کی ہیئت کا اس کے اسلوب پر بھی اثر پڑا ہے۔ غزل کا اسلوب ایجاز و اختصار، رمز و کنایہ، مجاز، تمثیل، استعارہ و تشبیہ سے مرکب ہے۔ اس لیے اس میں وہ تمام خوبیاں اور خامیاں ملتی ہیں جو ”سخن مختصر“ کی خصوصیات ہیں۔ شدتِ تاثر، موسیقیت اور بلاغت کے اعلیٰ ترین مدارج تک زبان اسی پیرایہ میں پہنچتی ہے۔ بادہ و ساغر کا استعارہ ہو، یا لالہ و گل کا پردہ یا لائے غزل کے لیے ضروری ہے۔ لیکن یہ اسلوب واقعاتی، ڈرامائی اور بیانِ شاعری میں بلائے جان بن جاتا ہے۔

غزل ہمارے ہاں غنائی شاعری کی صرف ایک شکل ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہم دوسرے انداز میں نہیں گا سکتے۔ یہ کسی دوسرے اصنافِ سخن کی حریف نہیں۔ کیونکہ اس کا اپنا دائرہ عمل ہے۔ لیکن یہ ہیئت کے اعتبار سے بے وقت کی راگنی کبھی نہیں ہوتی۔ یہ ایک پیانہ ہے جس میں جس قسم کی کشید دل چاہیے، بھر دیجیے! اور ہمارے شعرا بھرتے رہے ہیں۔ اُردو کے ابتدائی دور میں یہ فارسی کی نقل بن کر ہمارے سامنے آئی۔ تیسرے ہاتھوں حسن کی نیم خوابی اور دل کے پھپھوروں کی ترجمان بنی۔ غالب نے اسے تھکر بخشا اور اپنی بصیرت عطا کی۔ اس میں دھول دھپا بھی کھیل گیا۔ یہ اسرارِ خودی اور رموزِ بے خودی کی بھی حامل بنی، اور آج آتش و آہن کا کھیل کھیل رہی ہے۔

یہ تھکی اور ہے، سوال صرف یہ رہ جاتا ہے کیا یہ رہے گی؟ کیا ہمارے نئے ہند ایرانی تہذیبی ماحول میں اس کی ضرورت آئندہ بھی محسوس ہوگی۔ لیکن یہ سوال

صرف صنف غزل تک محدود نہیں، اس کا اطلاق عام غنائی شاعری پر بھی ہو سکتا ہے۔
 عہدِ جدید کے تمام معاشرتی رجحانات کسی نہ کسی قسم کے اشتراکِ سماج کی طرف رہبری
 کر رہے ہیں۔ اور اشتراکِ سماج میں عوامی موسیقی کی طرح غنائی شاعری کو خاص اہمیت
 حاصل ہے۔ غزل بنیادی طور پر ایک انفرادی فن کا راہِ عمل ہے لیکن اس کے جذبات
 کی عمومیت مسلم ہے کیونکہ یہ عمومیت سرشتِ انسانی کی وحدت اور جبلتوں کی یکسانی
 پر مبنی ہے اور یہ عمومیت ماضی حال اور مستقبل تینوں زبانوں کا احاطہ
 کرتی ہے۔

غزل کی آپ بیتی

جب ہم کوئی کہانی سنتے ہیں تو پہلا سوال کہانی سنانے والے سے یہ ہوتا ہے کہ آپ بیتی ہے یا جگ بیتی۔ یعنی آپ نے جو کچھ سنایا ہے یہ خود آپ پر گزرا تھا یا کسی دوسرے پر۔ اس کے بعد دوسرا سوال یہ ہوتا ہے کہ کیا یہ سچا واقعہ ہے؟ کوئی من گھڑت قصہ تو نہیں۔ یہ دونوں سوال ہوتے ہیں۔ ممکن ہے اس ترتیب کے ساتھ نہ ہوں، پہلا سوال بعد میں ہو اور بعد کا پہلے۔ بہر حال یہ دونوں سوال پیدا ہوتے ہیں اور سننے والے کے دل میں ایک خلش سی رہتی ہے۔ غزل بھی ایک کہانی ہے، اور جیسا کہ بعض نقادوں کا خیال ہے دنیا کے دل کی کہانی ہے۔ دل کی دنیا ایک وسیع دنیا ہے جو بستی بھی ہے اور اجڑتی بھی۔ جب بستی ہے تو خارجی دنیا کی چہل پہل اس کے مقابلے میں کوئی حقیقت نہیں رکھتی۔ اور جب اجڑتی ہے تو اس دنیا کا ہر دیرانہ اس کے سامنے گرد ہوتا ہے۔ غزل اس انوکھی دنیا کی کہانی ہے۔ اس کہانی کے متعلق بھی یہ سوال ہو سکتا ہے کہ آپ بیتی ہے یا جگ بیتی۔ اس لئے ”غزل کی آپ بیتی“ جیسے صریح اور آجکل کے نئے تنقیدی نظریوں کے پیش نظر مناسب عنوان پر چونکے اور کان کھڑے کرنے کی ضرورت نہیں۔

دل جذبات کا سرچشمہ ہے، عالم رستا خیز ہے۔ جس طرح پانی کی سطح پر بلبلے اٹھتے ہیں۔

جذبات بھی اسی طرح دل میں ابھرتے رہتے ہیں۔ جذبات بہت ہیں بقول شاعر؎
 ”بسیار شیوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست“

ان میں سے کچھ ایسے بھی ہیں جن کا کوئی نام نہیں اور جن کے ہماری زبان میں نام ہیں۔ ان کی بھی بے شمار قسمیں ہیں۔ لاتعداد تنوعات ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ نمایاں روشن اور ہمہ گیر جذبہ محبت ہے۔ ہمارے غزل گو شعرا نے غزل کو دل کے نگار نگ جذبات میں سے بھی صرف جذبہ عشق و محبت کے لئے خاص کر لیا ہے۔ غزل ”دل کی باتوں“ کا نام ہے عشق و الفت کی رنگین داستان ہے اور بقول ڈاکٹر شاد آبی ”ایک مینا ہے جو صہبائے محبت کے لئے زیادہ موزوں ہے۔“

یہ سب کچھ صحیح لیکن دل کی دنیا ایک انوکھی دنیا ہے۔ اس کا معاملہ سب سے نرالا ہے۔ یہاں جھوٹ اور سچ کا اور ہی کچھ معیار ہے۔ منطق کی بہت سی صحیح اور سچی باتیں ہیں مگر اس غلط ہیں اور منطق جو باتیں نہیں مانتی وہ اس دنیا کی مانی ہوئی باتیں ہیں۔ یہاں کا زبان ہمارا سود ہے اور ہمارا سود اس دنیا کا زبان ہے جو اس دنیا میں فرزند ہے وہ ہمارے یہاں دیوانہ مشہور ہے۔ اقبال نے زندگی کے فلسفے کی تشریح اسی دنیا کے اصول پر کی ہے۔

برزخ اندیشہ سود و زیاں ہے زندگی

ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیم جان ہے زندگی

یہاں آپ بیتی کے وہ معنی نہیں جو عرف عام میں ہیں یہاں آپ بیتی جگ بیتی ہے۔

دل ایک انتہائی نازک اور حساس آلہ ہے جو مقیاس حرارت کی طرح ہر مؤثر واقعہ سے اثر لیتا ہے اور اس کوشدّت کے ساتھ محسوس کرتا ہے ساری کائنات کو ایک بڑا کمرہ فرس کر لیں۔ تو یہ مثال بالکل ٹھیک بیٹھ جاتی ہے۔ مقیاس کو بنانے والے نے کچھ اس طرح

بنایا ہے کہ خود اس کو گرمانے کی ضرورت نہیں۔ نہ اس پر تاتا پانی ڈالنا پڑتا ہے اور نہ تھرا پیر کی طرح نفل میں دبانا یا زبان کے نیچے دینا۔ بڑے سے بڑے کمرے میں کسی جگہ نصب کر ہیجئے اور اس کی حرارت کا درجہ معلوم کر لیجئے۔ دل کی بھی یہی کیفیت ہے۔ یہ صرف اپنا ہی دُکھ درد محسوس کرتا ہے۔ اور بقول شخصے۔ ”سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے۔“

پچہ پچہ دنیا جہاں کا درد اس ننھی سی جان میں ہے کسی کو روتا دیکھ کر یہ پھوٹ پڑتا ہے۔ کوئی چوٹ کھائے چوٹیلایہ ہوتا ہے۔ دل کی دنیا کو اسی لئے میں نے انوکھا کہا تھا۔ اس دنیا کے احکام میں بھی کچھ زیادہ نہیں جانتا۔ جو لوگ اس فن کے ماہر ہیں شاید وہ اس کی وجہ بتا سکیں۔ میں نے صرف واقعات کو بغور دیکھا ہے۔ اور ان سے جو اثرات رونما ہوئے ہیں ان کی طرف آپ کو توجہ دلار با ہوں۔ حقیقت تک رسائی تو انھیں کا حصہ ہے جو حقائق کا مطالعہ کرتے رہے ہیں۔ پانی کی سطح پر یہ کھیل میں نے بہت دیکھا ہے کہ ایک طرف سے ذرا اے چھپ چھپائیے۔ اس کا اثر دور تک ہوتا ہے اور پانی کی سطح جواب تک بالکل خاموش اور ساکن تھی بے چین ہو جاتی ہے۔ نظیری نے کچھ اسی سے ملتی جلتی بات کہی ہے۔

مد موج راز رفتن خود مضطرب کند

موجے کہ بر کنار رود از میان ما

میں دل کو بھی سطح آپ کی طرح سمجھتا ہوں۔ یہ بھی دوسروں کو بے چین دیکھ کر ٹپ اٹھتا ہے دوسرے کی افتاد کو اپنی افتاد کی طرح محسوس کرتا ہے میں نہیں کہہ سکتا کہ شیخ سعدی نے جو اسکی وجہ بتائی وہ کہاں تک صحیح ہے لیکن دل کی بات کچھ ایسی ہی ہے۔

بنی آدم اعضائے یک دیگرند کہ در آفرینش ز یک جو ہرند

چو عضوے بدر و آور در و زگار دیگر عضو ہمارا اند قرار

فراق نے کہیں لکھنؤ کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے یہ لفظ بیتی پہلے ہے اور آپ بیتی اور جنگ بیتی بعد کو۔ میں اردو کی عشقیہ شاعری کے متعلق کہتا ہوں کہ یہ بیتی پہلے ہے آپ بیتی یا جنگ بیتی بعد میں۔ اس میں جذبات و واردات محبت بیان کئے جاتے ہیں۔ اور کہیں کہیں معاملات محبت بھی، اگرچہ معاملہ بندی اردو شاعری میں کوئی بڑی چیز نہیں۔ جذبات کے بارے میں عرض کر چکا ہوں کہ یہ ہر دل میں ہیں حقائق میں آگ کی طرح جذبات دل کی گہرائیوں میں موجتے رہتے ہیں۔ جہاں دو نظریں ٹکرائیں۔ دل میں ایک قیامت اٹھ کھڑی ہوئی۔ محبت خدا کی سب سے بڑی نعمت ہے۔ یہ اندھیرے دل کا اجالا ہے۔ فرانس کے نامور فلسفی ڈی۔ مائٹسکو کا قول ہے ”جہاں کوئی حسین عورت ہے وہ میری رشتہ دار ہے۔“ جو دل کسی کے تیر نظر کا شکار ہوا۔ اور بقول شاعر جس کا یہ حال ہوا۔

اک عشق بھر رہا ہے زمیں آسماں میں

اسے ہر حسین اپنا منظور نظر نظر آتا ہے۔ اور ہر ستم زدہ کسی کی زلفت گرہ گیر کا سیر۔ مولانا رومی نے عشق کو ”طیب جملہ علت اہل“ بتایا اور غالب نے ”درد کی دوا“ میں اسے آئینہ دل کی جلا کہتا ہوں۔ یہ عشق ہی کا اثر ہے کہ انسان کی آنکھوں سے سب پردے اٹھ جاتے ہیں اور کائنات اسے عریاں نظر آتی ہے۔ معلوم نہیں ہمارے نقادوں نے عشق کو کیا سمجھ رکھا ہے اس کی ہوا لگتے ہی انسان کی دنیا بدل جاتی ہے۔ یہی اسی عشق کی بابت کہہ رہا ہوں جسے کاشعہ ہے۔

لگا ہوا جیسے آشنائے راز کرے

وہ اپنی خوبی قسمت پر کیوں نہ ناز کرے

پھر عشق عشق میں بھی فرق ہے۔ ایسی طبیعتیں بھی ہیں کہ ادھر کسی کی برق پاش نگاہوں نے

ان کے دل کو آماجگاہ بنایا اور ادھر انھوں نے عشق کی ساری منزلیں آن کی آن میں طے کر لیں
میر شاید ان ہی میں سے تھے۔ انھوں نے ذیل کے شعر میں ای "طے منازل" کی طرف اشارہ
کیا ہے۔

کام تو عشق میں بہت تھے میر

ہم ہی فارغ ہوئے شتابی سے

عشق کی منزلوں سے بامسانی گزر جانے والے جو کچھ کہتے ہیں وہ سب آپ جیتی ہوئی
ہے، ناواقف اسے جگ جیتی سمجھتے ہیں۔

"فیضانِ محبت" اور "عرفانِ محبت" جگر نے دو خوبصورت اور مثنوی کے اعتبار سے
گہرے لفظ اپنے ذیل کے شعر میں استعمال کئے ہیں اور بڑے پتے کی بات کہی ہے۔

اللہ اگر توفیق نہ دے انسان کے بس کا کام نہیں

فیضانِ محبت عام تو ہے عرفانِ محبت عام نہیں

عرفانِ محبت کی منزل کی وہی مثل ہے "ہنوز دلی دور است" محبت کرنے والا بیشک
ایک دھڑکتے ہوئے دل کا مالک ہوتا ہے۔ افلاطون کی طرح وہ گردشِ فلک کی آواز سنتا ہے۔
بلبل کے غموں میں اسے درد کی کسک محسوس ہوتی ہے۔ موجیں جو چٹان سے سر ٹپکتی ہیں وہ
اس سے کچھ کہتی ہیں لیکن عرفانِ محبت اگر اسے حاصل نہیں تو وہ یہ نہیں بتا سکتا کہ آسمان کی
گردش کیوں ہے بلبل کے دل میں درد کیسا ہے اور موجیں اس سے کیا کہنا چاہتی ہیں عرفان
محبت کے بعد یہ مشکل نہیں رہتی۔ محبت کا عارف کائنات کے ذرے ذرے کو جانتا ہے ڈال
ڈال اور پتے پتے کو پہچانتا ہے۔ ہر ورق اس کے لئے ایک دفتر ہے اور مجاہد ایک پروہ ساز
غزل کا شاعر محبت کی ساری منزلیں طے کرنے کے بعد "عرفان" تک رسائی حاصل

کرتا ہے۔ اس لئے ”جگ بیتی“ کوئی راز نہیں۔ دنیا میں جہاں کچھ ہوتا ہے وہ سب جانتا ہے۔ جو کچھ ہی پر گذرتا ہے وہ خود اس پر گذرتا ہے۔ ممکن ہے آج کل کے نقادوں کو اس میں شبہ ہو لیکن میں خوب سوچ سمجھ کر اور محسوس کرنے کے بعد کہہ رہا ہوں۔ میں یہ کیسے کہوں کہ میں خود ان منزلوں سے گذر چکا ہوں۔ ہمارے نقاد اظہار و بیان کے قائل نہیں۔ وہ ”اعتراض“ کے قائل ہیں۔ میں انھیں کیسے یقین دلاؤں کہ جذبات مانگے نہیں جاتے۔ جذبہ اگر تجربہ نہیں تو اس کا خلوص اور شدت کے ساتھ اظہار ناممکن ہے۔ غزل کا شاعر اگر وہ شاعر ہے، اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے اپنے تجربات بیان کرتا ہے۔ اپنے دل کی کہانی سناتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس کے دل کی کہانی میرے دل کی کہانی ہے۔ آپ کے دل کی کہانی ہے اس نے بقول شخصے اس بڑی اور وسیع کائنات کو اپنے ”من“ میں بسا لیا ہے۔ خارجی دنیا اور دل کی دنیا میں اس کے نزدیک کوئی فرق نہیں کائنات کو دل میں اتار کر دل و دنیا کا ذوق اس نے مٹا دیا ہے۔ اقبال کے الفاظ میں۔

مٹا دیا مرے ساقی نے عالم من و تو

پلا کے بھوکو مئے لا الہ الا اللہ

غزل کا شاعر شدت کے ساتھ محسوس کرنے کے بعد کہتا ہے۔ بظاہر جو اس کے تجربات نہیں حقیقت میں وہ بھی اس کے تجربے ہیں۔ میں تو نقاد کی بابت بھی یہی رائے رکھتا ہوں کہ وہ بغیر محسوس کے تنقید کا حق ادا نہیں کر سکتا اسے اپنے اوپر وہی جذبات طاری کرنے پڑتے ہیں جنہوں نے کبھی شاعر کے دل کو تپا یا تھا۔ شاعر ایک عام محسوس کرنے والا انسان کی طرح نہیں جو صرف اپنے دل کی بات سنتا ہے۔ شاعر ہر دل کا راز داں اور ہر راز کا شناسا ہے وہ دوسروں کے دل کی دھڑکنیں بھی محسوس کرتا ہے۔ ستارے جس سے

اشارے کرتے ہیں جس نے ذرے ذرے کا دل چیرا ہے۔ جو صبا سے سکوت تک کا راز دریافت کر سکتا ہے۔ اور جو نالہ بلب کی حقیقت جانتا ہے۔ اس کے لئے "کتاب دل کی تفسیر" اور "خواب جوانی کی تعمیر" کوئی بڑی بات نہیں۔ میں صرف اتنا جانتا ہوں کہ شاعر نے جس جذبے یا احساس کو مفلکوں کے قالب میں ڈھالا ہے اس میں کتنی شدت، کتنی سچائی اور کتنا خلوص ہے۔ میں یہ نہیں دیکھتا کہ اس جذبے سے وہ کب اور کس وقت متاثر ہوا تھا۔ میں جذبے کو پرکھتا ہوں اس کی تاریخ قلمند نہیں کرتا۔ جذبے کے دھیمے پن اور تیزی کے زیر و بم سے اندازہ لگاتا ہوں۔ خاکستر کی گرمی سے نتیجہ نکالتا ہوں کہ اس میں آگ دلی ہے۔ میونسپلٹی کے محرر کی طرح "ہسٹر فوٹی دپید الش" کی خانہ پری نہیں کرتا۔

غزل کی خارجی شاعری اور داخلی شاعری میں اس کے سوا کوئی فرق نہیں کہ داخلی شاعری کا تعلق جذبات، واردات اور آخری درجے میں معاملات محبت سے ہے اور خارجی شاعری کا محبوب کے سراپا اور اس کے متعلقات یعنی گھنے پائے، انگیا کرتی اور محرم آپٹل وغیرہ سے۔ شاعر بھی ایک عام فن کار اور افسانہ نگار کی طرح زندگی کا شارح اور خدا و خودی کا ترجمان ہے اور شعر اس کی زبان ہے۔ وہ مجرد جذبات کا بیان کرتا ہے اس کے واردات میں عمومیت اور ہمہ گیری ہوتی ہے۔ اس کی معالہ بندی کو چہ محبت کے نت نئے واقعات کی تصویر کشی ہوتی ہے۔ ان میں سے کسی پر بھی "جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ ہیں" والا لیبیل نہیں ہوتا۔

میں نے یورپ کے کسی مشہور ناول نگار کا یہ قول پڑھا ہے جو اس نے اپنے کسی ناول کے شروع میں لکھا ہے۔ "آج سے میں غائب ہوا جاتا ہوں اور اپنے کردار میں حلوں کے لیتا ہوں" شاعر کبھی شعر کے ساتھ جذبے کی غلط پرکھی کرتا ہے۔ لیکن ہم اپنی اصطلاح

میں اسے ترجمانی کہتے ہیں۔ عرب کے ایک مشہور نقاد کا قول ہے: "بہتر شعر وہ ہے جس میں تو ہو" یعنی جس میں تیرے دل کی بات و اشکات کہی گئی ہو۔ داغ ہمارا خالص غزل گو شاعر ہے جو جرأت اور سوز و غیہ کے سلسلے سے اردو کا ایک اچھا معاملہ بند شاعر سمجھا جاتا ہے۔ اقبال نے اس کی شاعری کے اسی پہلو کو اہمیت دی تھی۔

کھنکھانے والی زبانِ داغ پر جو آرزو ہر دل میں ہے

یعنی یہ لیلیٰ وہاں بے پردہ یاں محمل میں ہے

غالب جیسے نکتہ رس کے نزدیک "تقریر کی لذت" یہی ہے اور یہی شاعری کی جان

ہے۔

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

رسمی اور حقیقی شاعری میں یہ فرق صحیح نہیں کہ رسمی شاعری جگ بیتی ہے اور حقیقی شاعری

آپ بیتی۔ شاعری کا یہ تصور محدود ہی نہیں بلکہ غلط بھی ہے۔ حقیقی شاعری وہ ہے جس میں

خلوص ہو، ہادہ ہو، تاثر ہو جذبات کی حرارت اور تیزی ہو، تجربے کی پختگی اور احساس کی

شدت ہو اور اس کا سچا اور اچھا معیار خود شعر ہے۔ آفتاب کی دلیل آفتاب کے سوا اور

کیا ہو سکتی ہے۔ شعر میں تیزی اور شوخی، گہرائی اور گیرائی، "خونِ جگر" سے آتی ہے۔ جو

اشعار خونِ جگر کھا کر کہے جاتے ہیں اور جنہیں "دلِ گداختہ" کی آنچ دی جاتی ہے ان کے

بجے کی قطعیت طرزاؤں کے جوش اور بے کی تیزی سے ان کے اندر کی نشتری کیفیت خود

پھوٹ پڑتی ہے۔

حسین نرودغ شمع سخن دور ہے اسد پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی

شاعر کسی اخبار کار پورے نہیں کہ جو کچھ اس نے دیکھا ہے کم و کاست بیان کر دیا شاعر شعور یعنی لطیف اور نازک احساس کا مالک ہوتا ہے۔ اس کا دل ایک بڑی تجربہ گاہ ہے جہاں باہر کی دنیا کے واقعات ایک نئے قالب میں ڈھلتے ہیں اور اس کے بعد شعر کا پیکر اختیار کرتے ہیں۔ میں جذبے کے شاعر اور فطرت کے شاعر میں آجکل کے نقادوں کی طرح یہ فرق نہیں کرتا کہ فطرت کا شاعر زندگی کا عاشق ہے، وہ حیات و کائنات کے راگ الاپتا ہے۔ اور جذبے کا شاعر افکار و خیالات پر ریچھا ہوا ہے۔ وہ خیالی طوطا مینا بناتا ہے۔ میرے نزدیک دونوں زندگی کے پجاری ہیں ایک نے مطالعہ کائنات سے اس کا سراغ پایا ہے اور دوسرے نے من میں ڈوب کر۔ اقبال نے اس شعر میں یہی نکتہ بیان کیا ہے۔

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغ زندگی
تو اگر میرا نہیں بتا نہ بن اپنا تو بن

منزل ایک ہے راہ دو ہیں۔ دل کی راہ سے بھی ہماری رسانی دُنیا تک ہوتی ہے۔ اور شاید یہی سب سے مختصر راہ ہے۔

تمیق کا راستہ بال سے زیادہ باریک اور تلوار کی دھار سے زیادہ تیز ہے۔ اس راہ سے کامیابی کے ساتھ گزر جانا آسان نہیں۔ یہاں بھی عشق کا دامن پکڑنا پڑتا ہے یوں تو سرحد کا وہ پٹھان بھی بڑا نقاد تھا۔ جس نے سودا کا یہ شعر سنا۔
سنبھل کے رکھنا قلم دشتِ خار میں مجنوں
کہ اس نواح میں سودا برہنہ پا بھی ہے

تو اس کے دل میں اس جوان مرد کو دیکھنے کا اشتیاق پیدا ہوا جو دشتِ خار میں برہنہ پا ہے

شعر کی تعریف

شعر محقق انشاء ہے۔ یہ ایسا فن ہے جو عقل اور تخیل کی مدد سے انبساط کا پیوند صداقت کے ساتھ لگاتا ہے (ڈاکٹر جانسن)

شعر انشاء کی وہ نوع ہے جو سائنس کی مد مقابل ہے۔ اس کا راست مقصد انبساط ہے۔ نہ کہ صداقت۔ (کالرج۔ بیوگرافیالٹری یا باب ۱۲)

شعر، صداقت اور حسن اور قدرت کے ساتھ عشق کا اظہار ہے۔ اس کے ادراکات کی توضیح تخیل اور تصور کے ذریعہ کی جاتی ہے اور اس کی زبان کا توازن یکسانیت میں اختلاف کے اصول کا تابع ہے (لے ہنٹ، مضمون "شاعری کیا ہے؟" کتاب "ایمپینیشن اینڈ فینسی")

"شعر، الفاظ کا ایسا استعمال ہے کہ اس سے تخیل دھچکا کھا جائے۔ مصور رنگ کی مدد سے جو کام کرتا ہے اس کو الفاظ کے ذریعہ سرانجام کرنے کی صنعت کا نام شاعری ہے" (مکالے، اے سے آن ملٹن)

"شعر کسی چیز یا کسی واقعہ کا فطری تاثر ہے، جو اپنی صفائی کی بدولت جذبات اور

تخیل میں ایک غیر ارادی تحریک برپا کر دیتا ہے اور اسی تحریک کی مطابقت سے اس کے اظہار کی آواز اور طرز میں اتار چڑھاؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ (ہزلٹ، مضمون "پوئٹری ان جنرل")

"شعر تخیل کی زبان ہے۔" (شیلے، "اے ڈفنس آف پوئٹری")
 "شعر انسان اور فطرت کا عکس اور شدید جذبات کا از خود چھلکنا ہے" (درڈسور)
 مقدمہ "لی ری کل بیلڈس"

"شاعری تنقید حیات ہے۔ ان اصولوں کے تحت جو شاعرانہ صداقت اور شاعرانہ حُسن کے مقرر کردہ ہیں۔" (میتھیو آرنلڈ: اسڈی آف پوئٹری)
 "شعر مترنم خیال ہے۔" (کارائل - میر ورائینڈ میر وورشپ: باب "ہیپرو جیٹ شاعر")

"شاعری جس کا مظہر الفاظ ہوں، وہ حُسن کی مسجع پیداوار ہے۔" (ادگر ایلن پو، مضمون پوٹیک پرنسپل)

"شعر حیات کی تبدیل ہوتی ہوئی صورت ہے، بالفاظ دیگر، وہ ہماری مرنی اشیا، محسوسات اور خیالات کا تخیلی اظہار ہے۔" (الفرد آسٹن: مقدمہ ہیومن ٹریجڈی)

"شعر ایسی متوازن اور تخیلی زبان ہے جو مذاق، اختراع، خیالات، جذبات اور بطون انسان کو ظاہر کرتی ہے۔" (ای، سی اسٹمن، "نیچر اینڈ الیمینٹ آف پوئٹری")
 "شعر مطلق، بطون انسانی کا مجسم اور حُسن کا رانہ اظہار ہوتا ہے جس کے لئے

پُر جوش اور مسجع زبان استعمال کی ہے۔" (تھیوڈر والٹس - مضمون "انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا")

” شاعری مسرت و صنعت گری ہے، جس میں تخیلی حقائق مسجع زبان میں ادا کئے جاتے ہیں۔“ (ڈبلیو، جے، کور تھوپ: ”دی لبرل منو منٹ ان انگلش لٹریچر“) ” شاعری، موضوع کے مناسب مسجع زبان بلکہ بحر میں ان اشعار کا جو پر معنی ہوں تخیلی اور جذباتی اظہار یا ایما ہے۔“ (سی، ایم، گے، لے، دی پرنسپلس اینڈ پراگرس آف انگلش پونیٹری)“

” شاعری ادب ہے جو علم طور سے انسان سے گہرا اور اعلیٰ علاقہ رکھتا ہے انسانی دلچسپی کے جز کے علاوہ اس میں جمالی دلچسپی بھی بدرجہ اتم موجود ہوتی ہے۔ کیونکہ ان لوگوں میں جن کے تفکر کا ذریعہ ایسی زبان ہے جس میں شعر لکھا جاتا ہے رفتہ رفتہ جمالی جس کے ایسے نفیس سانچے تیار ہو جاتے ہیں کہ خیالات کو حسن کا رانہ رنگ عطا کر کے پڑھنے والوں کے قلوب کو متاثر کر سکتے ہیں۔“ (ایم، ایچ، لڈل۔ مقدمہ: ”سائنٹفک اسٹڈی آف پونیٹری“)

ان مغربی نقادوں کے ساتھ ساتھ چند مشرقی ارباب تنقید کے خیالات بھی قابل مطالعہ ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ مشرق میں مغرب کی یہ نسبت شعری تنقید کو بہت کم ارتقا نصیب ہوا، تاہم منتخب اقوال سے مشرقی طرز تفکر کا پتہ چل سکتا ہے۔

عربی زبان کے عالموں نے شعری تعریف کم و بیش ایک سی کی ہے اللہ وہ یہ کہ شعرا یا کلام ہے جو موزوں اور مقفی ہوا اور بالارادہ لکھا گیا ہو۔ ابن سینا نے قدیم علماء کی ہم خیالی کے ساتھ ساتھ اس معاملہ میں اتج سے بھی

کام لیا ہے۔ چنانچہ ایک مقام پر خطابت اور شعر پر بحث کرتے ہوئے، وہ دونوں کو علم منطق کی اقسام میں داخل کرتے ہیں منطق کی غایت تصدیق تک پہنچانا ہے۔ اگر یہ تصدیق یقینی ہو تو برہان ہے۔ اگر اس سے صرف ظن حاصل ہو تو یہ خطابت ہے۔ شعر کا مقصد صداقت کی بجاہ راست تلاش نہیں ہوتی لیکن اس میں تصدیق کا قائم مقام تخیل موجود ہوتا ہے جس سے نفس انسانی میں انبساط یا انقباض کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے ابن سینا کے خیال کے مطابق شعر کی یہ تعریف ہوگی: ”شعر منطق کی وہ قسم ہے جس میں تصدیق کا قائم مقام تخیل ہوتا ہے اور یہ نفس انسانی پر انبساط یا انقباض کا اثر ڈالتا ہے“

قاضی عبدالعزیز جرجانی نے شعر کی جو تعریف کی ہے اس میں موجودہ فکر کی کچھ جھلک نظر آتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں: ”شعر ایسا فن ہے جس میں طبیعت (عذبات) روایت (نقالی) اور ذکاوت (تخیل) کو دخل ہوتا ہے“

لیکن عربی نقادوں کے پاس عرصہ تک قدیم علماء کا خیال ہی مستند تھا۔ چنانچہ دسویں صدی ہجری کے ایک مصنف احمد بن مصطفیٰ نے کتاب ”سفر السعادة“ میں شعر کی ماہیت پر مفصل بحث کرنے کے بعد اس کے لوازم وزن، قافیہ اور قصد مقرر کئے ہیں۔ فارسی میں شعر کی تعریف سب سے زیادہ حکمی انداز میں لفظی عربی (سمرقندی) نے کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں: ”شاعری ایسی صنعت ہے جس کی بدولت مومنات کی

(بقیہ فٹ نوٹ) شیخو ایسوی بیروت ۱۸۸۷ء جز ثانی ص ۱۹۱ (۳) ”محیط“ باب ”شعر“ (۴) کشاف اصطلاحات الفنون باب ”شعر“ ۱۵ ”علم ادب“ شیخو ایسوی، بیروت ۱۹۳۴ء جز ثانی ص ۵۲ ”الوط“ ۱۳۳۱ھ ص ۱۹، ۲۵ ”سفر السعادة“ دائرة المعارف حیدرآباد دکن جلد اول، باب علم العرب ص ۱۴۳

ترتیب سے چھوٹی چیز بڑی اور بڑی چیز چھوٹی کر کے دکھائی جاتی ہے اور اچھی چیز کو بد نما اور بُری چیز کو خوش نما ثابت کیا جاتا ہے تاکہ اس سے انسان کے جذبات مشتعل ہوں، اور طبیعت پر انبساط و انقباض کی کیفیت طاری ہو، اور یہ دنیا میں ہمت بالشان کا نالوں کا سبب بنتے۔

فارسی کے اکثر تذکرہ نویسوں نے بھی تمہیدی حصوں میں شعر کی تعریف اپنے مذاق کے موافق کی ہے لیکن ان کے خیالات صاحب "مفتاح السعادة" سے بڑی حد تک مشابہ ہیں، نظامی عروضی، سمرقندی کا نقطہ نظر پہلے پہل ان کی کتاب کی نیایابی کی وجہ سے بہت کم رائج ہو سکا۔ چنانچہ فارسی کے آخری تذکرہ نویسوں میں سے ایک غلام علی آزاد، بلگرامی نے "خزانہ عامرہ" میں شعر کی جو تعریف کی ہے وہ یہ ہے کہ "شعر ایسا موزوں کلام ہے جو مقفی ہو۔ اور قصداً لکھا گیا ہو۔"

اردو میں شعری تنقید کی قسم کی کوئی چیز پہلے پہل لغت نگاروں یا تذکرہ نگاروں کی تحریروں سے ملتی ہے۔ تذکرہ نگاروں نے فارسی تذکروں کی تنقید میں کچھ کچھ شعری ماہیت کو سمجھانے اور اس کی تعریف اور لوازم پیش کرنے کی کبھی کوشش کی ہے غلام علی آزاد، بلگرامی کے خیالات جو اوپر پیش کئے گئے ہیں، تقریباً اسی طرح کے خیالات شعری تعریف اور حد بندی سے متعلق عام تذکرہ نگاروں میں رائج تھے۔

مغربی تعلیم اور تحریکات کے اثر سے جو نیا ادب اردو میں پیدا ہونے لگا۔ اس کے ساتھ ساتھ تنقید کے اصول اور ضابطوں پر بھی از سر نو نظر ڈالنے کی ضرورت محسوس ہوئی

چنانچہ حاکمی نے جو اردو میں جدید تنقید کے بانی ہیں، اپنی تصنیف "مقدمہ شعر و شاعری" میں شاعری سے متعلق سارے مسائل پر نظر ڈالی ہے۔ اسی سلسلے میں انہوں نے شعر کی تعریف بھی لکھی ہے لیکن جیسی ان کی عادت تھی، انہوں نے خود اپنی رائے پیش کرنے کی بجائے مکالمے کی تعریف شعر پیش کرنے پر اکتفا کیا ہے لیکن اس کی تمہید میں وہ لکھتے ہیں:-

"شعر کی بہت سی تعریفیں کی گئی ہیں مگر کوئی تعریف ایسی نہیں

جو اس کے تمام افراد کو جامع ہو اور مانع ہو دخول غیر سے۔"

حاکمی کے معاصر، شبلی نے بھی شعر العجم کے حصہ چہارم میں شعری مسائل کی چھان بین کی ہے۔ شعر کی مختلف تعریفیں نقل کرنے کے بعد، وہ تمام مشترک اجزاء کا لحاظ رکھ کر اپنی حد تک ایک جامع اور مانع تعریف ان الفاظ میں پیش کرتے ہیں:-

"جو جذبات الفاظ کے ذریعہ ادا ہوں، شعر ہیں۔"

شعر کی یہ چند تعریفیں ان انشا پردازوں کی تحریروں سے ماخوذ ہیں، جن کا پایہ تنقید ادب میں مستند ہے۔ یہ بحث اور کئی صفحوں پر پھیلائی جاسکتی ہے۔ لیکن ہمیں اس سے کچھ معتد بہ فائدہ مترتب ہونے کی توقع نہیں۔ شعر کی حد بندی کا مسئلہ نازک سے نازک تعریف کے بعد بھی ترمیم اور تردید کے لئے ویسا ہی کھلا ہے، جیسا کہ پہلے تھا۔ اس کی وجہ ظاہر ہے۔ شعر ایسی مخلوق ہے جس سے ہر فرد انسان مانوس ہے۔ لیکن اس کے اصرار سے مفکر بھی بڑی حد تک بیگانہ ہے۔ گویا کسی نے یہ شعر ہی کے متعلق کہا تھا کہ "نہ پوچھو تو میں سب کچھ جانتا ہوں اور اگر پوچھ دو تو میں کچھ بھی نہیں جانتا" اس کا صریح نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ شعر کے تاثرات ہر شخص کے دل پر نئے نقوش ثبت کرتے ہیں۔

شعر کی حد بندی میں یہ ناکامی غلام کے کچھ اپنے تصور کے سبب نہیں ہے بلکہ

در اصل شعر کی نزاکت کسی تعریف کی متحمل ہوتی نظر نہیں آتی ہے، اسکو اترنے اپنے مقالہ ”شاعری“ میں چند اقوال نقل کرنے کے بعد نہایت ایجاز کے ساتھ ان پر تنقید کی ہے کہ ان تعریفوں میں ایک امر بلاشبہ مشترک ہے وہ یہ ہے کہ یہ سب کی سب ادھوری، اور یک رخ ہیں۔“

ان تمام امور کے باوجود اور لکھی ہوئی تعریفیں شعر کی حقیقت کو سمجھنے میں ایک حد تک ضرور مدد دیتی ہیں لیکن ان کا ایک اہم فائدہ یہ بھی متصور ہے کہ ان سے شعر کی منطقی حدیں اور تعریف کے ضابطے کرنے میں دشواری کا بھی اچھی طرح پتہ چل جاتا ہے۔ تمام تعریفیں شعر کی ماہیت کو ظاہر کرنے میں درحقیقت اشاروں کا کام دیتی ہیں۔ ہر ادیب اور شاعر شعر کی تعریف اپنے خیال کے موافق کرتا ہے۔ کوئی تعریف بے حد محدود ہے، کیونکہ اس کے لکھنے والے کو کسی خاص نوع کی شاعری سے وابستگی تھی، بعض تعریفیں بہت وسیع ہیں، اور ان سے صرف اسی قدر معلوم ہوتا ہے کہ شعر کا اطلاق عام طور سے کس قسم کی تحریروں پر ہو سکتا ہے۔

ایک سوال یہاں یہ پیدا ہوتا ہے کہ ”شعر کی تعریف جب اس قدر نازک مسئلہ ہے تو اس پر وقت ضائع کرنے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ شاعری کی کتابوں سے اس باب کو سرے سے خارج ہی کیوں نہیں کر دیا جاتا؟“ اس کا ایک نہایت معقول جواب ڈیلم ہنری، ڈیسن نے دیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ”شعر کی تعریف کی ضرورت اس وجہ سے لاحق ہوتی ہے کہ جب تک شعر کے عالم اور بنیادی عناصر پر ہم اتفاق نہ کر لیں، شعر کی خوبی کا معیار مقرر کرنے میں کوئی اصول ہماری رہبری کے لئے موجود نہیں رہتا۔ ممکن ہے کہ شاعر کے لئے یہ ضابطے اور قوانین کچھ زیادہ مفید نہ ہوں۔ لیکن نقاد کے لئے یہ تعریفیں اصول رہنما

کام دیتی ہیں اور شاعری اور شاعروں کا پایہ معین کرنے میں ان کے بغیر کام ہی نہیں چل سکتا۔ ان کی عدم موجودگی میں شعر کی تنقید بعض صورتوں میں ممکن ہے کہ نہایت افراط و تفریط اور راہی اور انتشار کی حد تک پہنچ جائے۔

شعر کی تعریف میں تمام نازک خیالیوں اور مکررات کو دور کرنے کے بعد جو چیز بچ جاتی ہے اس سے شعر کی بنیادی عناصر ضرور معلوم ہو جاتے ہیں۔ پہلی چیز یہ کہ شعر چونکہ آرٹ ہے اس لئے اس میں زبان اور اسلوب کی نزاکت اور خوبی کا موجود ہونا ضروری ہے۔ دوسرے شاعری بغیر تخیل کے پیدا ہی نہیں ہوتی۔ تیسری چیز موزونیت ہے جس سے جذبات خاص طور پر متاثر ہوتے ہیں لیکن وزن کے معنی محدود بحر و وزن کے نہیں ہیں۔ اس آخری خیال کی اشاعت زیادہ تر رکن جیسے صنائع انشا پر دازوں کی تنقیدوں اور تحریروں کے باعث دنیائے ادب میں ہوئی۔ اور آج کل یہی زیادہ مقبول ہے۔ اس کو دراصل شعر کی تعریف کی توسیع سمجھنا چاہیے۔

حسرت کی غزل گوئی

حسرت نے ہمارے لئے دو کتابیں چھوڑی ہیں، ایک اپنی غزلوں کا مجموعہ اور دوسری اپنی زندگی کی کتاب، میں اس موقع پر حسرت کی زندگی کے بارے میں بھی کچھ کہتا۔ کیونکہ وہ ان کے مجموعہ غزل سے کچھ کم اہم نہیں ہے۔ لیکن حبیب یہ سوچتا ہو کہ وہ تو اس راہ پر خار سے گزر رہے ہیں راہ پر چلنے سے خطرہ کو بھی حذر آئے تو کچھ اس کے ذکر سے مجھے بھی کچھ خوف ہی سا لگتا ہے۔ لیکن بات صرف اتنی ہی نہیں ہے ان کی سیاسی زندگی اور ان کی غزل گوئی میں ایک ربط یہاں ہو تو ہو کوئی ربط ظاہر نہیں ہے اور اس کا احساس اُنھیں بھی تھا۔

سو میت آپ کا مقصد بغاوت آپ کا مسلک
مگر اس پر بھی حسرت کی غزل خوانی نہیں جاتی
اور وہ جو چند غزلیں کچھ سیاسی انداز کی کہی ہیں سہ
اچھا ہے اہل جو رکے حبابیں سختیاں
پھیلے گی یوں ہی شورشِ حب وطن تمام

اچھا ہوا کہ خاطر حسرت سے مٹ گئی

ہیبت سی اک جو خطرہ دار و رسن میں تھی

وہ ان کے مخصوص رنگ سخن سے خارج تسلیم کی جاتی ہیں۔ تو ایسا کیوں نہ ہو کہ پہلے ان کے رنگ سخن ہی کو متعین کر نیکی کوشش کی جائے۔

دنیا کا کوئی بھی شاعر ایسا نہیں ہے جس کا کلام بالکل ہی یک رنگ ہو یک رنگ کا کلام بھی ایسا نہیں ہے۔ میر کے یہاں کتنا حزن و یاس ہے لیکن ان کا کلام یک رنگ نہیں ہے۔

صدر نگ مری موج ہے میں طبع رواں ہوں

اگر شاعر کی طبع میں یہ روانی نہ ہو تو وہ شاعر کہلے کو، اس کی آزاد افتاد طبع میں اس روانی کا پایا جانا اس کی شاعرانہ شخصیت کا ایک فطری خاصہ ہے جو موضوع سخن کو مشاعرہ مفید کرتا ہے نہ کہ وہ خود کسی موضوع کا اسیر ہو تلے، یہاں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ کسی بھی شاعر کے رنگ کلام کو کسی خاص موضوع کے تکرار کی نسبت سے متعین کرنا درست نہ ہوگا۔ غالب کو کب کسی نے اس طرح جانچا اور یہ معاملہ اگر اسلوب کا ہے۔ نہ کہ موضوع کا تو اس کا تعین تمام تر زبان ہی کی نسبت سے نہیں کیا جاسکتا ہے کیونکہ کوئی بھی شاعر اپنی نجی زبان میں گفتگو نہیں کرتا ہے زبان متانوںے فی صدر روایتی ہوتی ہے زیادہ سے زیادہ یہ کیا جاسکتا ہے کہ اس میں ایک آدھ فی صدر، نئے الفاظ، نئے محاورات، اور نئے استعاروں کا اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ جب زبان کا یہ عالم ہو تو پھر شاعری کا ڈکشن تو اس سے بھی زیادہ روایتی ہوتا ہے، ایسی صورت میں یہ کیونکر ممکن ہے کہ کوئی بھی شاعر اپنے ماضی یا معاشرہ شعراء کے ڈکشن سے اپنے دامن کو بالکل ہی بچا کے چلے قدم کے کلام سے کسب فیض کون نہیں کرتا۔ پھر بھی ہم یہی دیکھتے ہیں کہ نیا نیا ہی اور

پرانا ہی پرانا ہی رہتا ہے۔ اگر وہ نرا مقلد یا نقال نہیں ہے۔ شاعر کے کلام میں وہ نیا پن کچھ تو اس کے اپنی زبان کے خلاّقانہ تصرف سے پیدا ہوتا ہے اور کچھ اس کے اپنے تجربات کی انفرادیت یا نیرنگیوں سے۔ افسانہ عشق بڑا پرانا ہے، اُسے کس دور میں دہرایا نہیں گیا ہے، لیکن ہر دور کا افسانہ عشق اس دور کی مخصوص رسم عاشقی اور کچھ شاعر کے اپنے تجربات کی انفرادیت، اپنی نگاہ کی جدت اور اپنے بیان کے انوکھے پن سے نیا ہر جاتا ہے۔ عشقِ لہری یونہی جیتی رہی ہے اور یوں ہی ابداً آباد تک زندہ رہے گی۔

ہمیں حسرت کے رنگِ تئزل کو روایت اور درایت کے اسی پس منظر میں دیکھنا ہو گا۔ لیکن اس روایت اور درایت کا صرف ایک لسانی مطالعہ ہی کافی نہ ہو گا، اس کے ساتھ شاعر کے تاریخی دور اور اس کی شخصیت کے مطالعہ کو بھی شامل کرنا ہو گا۔

حسرت صدق و صفا اور مہر و وفا کے ایک مثالی کردار تھے، ان کا ظاہر و باطن ایک ہی لیکن انسان کی نفسیات کچھ انہیں مساوات ختم نہیں ہو جاتی ہے یہ ایک بڑی پھیپھڑی سی شے ہے، اس میں بڑی گرمی اور بڑی گتھیاں ہوتی ہیں خواہ بظاہر آدمی کتنا ہی سادہ کیوں نہ ہو جبکہ تو حسرت کی شخصیت کچھ نیم پارہ سی نظر آتی ہے، وہ اگر ایک طرف اپنے عقائد میں قدامت پسند تو دوسری طرف سیاست میں شدت پسند تھے۔ وہ سر سید احمد خاں کے ایجنکو مجٹرن کا لچ کے گز بھڑکے تھے لیکن اپنی وضع قطع میں نہ تو ایجنکو تھے اور نہ مجٹرن بلکہ سیدھے سادے مسلمان، وہ اصلاح معاشرت کی ضرورت سے باخبر تھے، لیکن سائنس اور معقولات کی رفتار سے کچھ بے نیاز نہ تھے۔ ان کے لیے حصول آزادی تکمیل اخلاق کا ایک ذریعہ تھا نہ کہ چشم کشائی ذہن آدم کی ایک تمہید۔ وہ

ہر عہد میں معادنِ تحریکِ حریت ہے اور اس تحریک کی کڑی سی کڑی منزلوں میں وہ جس ریاضتِ نفس سے گزرے ہیں وہ کسی بھی مجاہدِ وطن کے لئے باعثِ رشک ہے لیکن ایک چیز جو ذہن کی آزادی ہوتی ہے جس کی ابتدا خود اپنے ہی عقائد پر شک و شبہ کی نظر ڈالنے سے پیدا ہوتی ہے اس کے آثارِ حسرت کے یہاں نہیں ملتے ہیں۔

جب کہ تجھ بن نہیں موجود

پھر یہ ہنگامہ لے خدا کیا ہے ؟

اس قسم کا استفہامیہ نشانِ حسرت کی ذہنی زندگی میں نہیں رہا ہے اس سے ان کی زندگی اور ان کی شاعری دونوں ہی ان ٹیلکچورل رہی، اسی تجزیے نے مجھے یہ کہنے پر مجبور کیا ہے کہ حسرت ایک جذباتی آدمی تھے، شاعر کے لئے جذباتی ہونا فطری ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ ان کی وہ جذباتیت شائستہ فکر نہ ہو۔ حسرت کی شاعرانہ شخصیت میں مجھے اس شائستگی و فکر کی کچھ کمی سی نظر آتی ہے اور جس حد تک کہ وہ ایک سادہ لوح انسان تھے ان پر اثر پذیری کا جذبہ بھی قوی تھا۔ حسرت اگر سارے شعراءِ اردو کے دوا دین کا بالِ استغیاب مطالعہ نہ بھی کرتے تو بھی وہ اتنے ہی اثر پذیر رہتے جتنے کہ وہ تھے۔

غالب و مصطفیٰ و میر و نسیم و مومن

طبعِ حسرت نے اٹھایا ہے ہر استاد سے فیض

وہ تو کہتے کہ اس مہرِ رخ میں صرف اتنے ہی ناموں کی گنجائش تھی، مگر حسرت نے تو اس سلسلہ میں اور بھی بہت سے نام گنوائے ہیں جن میں قائم جرات اور تسلیم خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں اور ان بزرگوں کا یہ ذکر کچھ سیرِ بنائے عقیدت ہی نہیں، حسرت نے ان میں سے ہر ایک کے رنگ میں اشعار بھی کہے ہیں کہیں سمیر کا سوز، اور کیا غیب جو

ان کا اشارہ میر سوز کی طرف بھی ہو مٹھنی کا احساس رنگ و بوی مومن کی معاملہ بندیاں
نسیم کی سخن نوازیاں تو کہیں طرف بہ شوخی انشا رنگ جرات سے بھی چھپڑ چھاڑ ہے۔

کہاں تیرا در کہاں جرات، ایک سب آگ ایک سب پانی یا پھر چوما چائی،
اب حسرت کا قاری ان کے اس تفاوت مذاق کی راہ میں مارا نہ جلے نہ اس کا کیا ہوا
اور کیا عجب جو حسرت کے ایک آدھ نکتہ چین ان کی اسی شرارت کے کشتہ بدوں، لیکن وہ
جو کہ شعرو شاعری کا مذاق رکھتے ہیں انہوں نے حسرت کو بار بار پایا بھی ہے اور دکھلایا
بھی ہے۔ حسرت تیرے کلام میں مومن کا رنگ ہے

طرز مومن میں مر جا حسرت تیری رنگیں نگاریاں نہ گئیں
لیکن طرز مومن باوجود اپنی رنگینیوں کے مشکل پسندی کا بھی ایک طرز ہے
طبع حسرت سے اس بارگراں کا اٹھانا مشکل تھا، اس لئے انھوں نے مومن کی طرف
رنگین نگاریاں لیں اور اسے اصل رنگ قائم کر کے اس میں کچھ جرات کی شوخی
تو کچھ مٹھنی کے احساس رنگ و بوی کی ہوا بیاں چھڑا کیں پھر بھی یہ نیر شاہ طبع حسرت کو
اس وقت تک گوارا نہ ہوا جب تک کہ شیرینی نسیم اور اشرا فرنی تیر کی اس میں
جھانشنی پیدائش کی لگی یہ ہے حسرت کے کلام کا روایتی پس منظر جس کی گواہی خود ان کے
اشعار دیں گے۔

توڑ کر غم کرم نا آشنا ہو جائے
بندہ پرور جائے اچھا خفا ہو جائے

حسن بے پروا کو خود میں و خود آ کر دیا کیا کیا میں نے کہ اظہار تمنا کر دیا

روشن جمال یار سے ہے انجن تمام
دہکا ہوا ہے آتش گل سے چمن تمام

الدرے جسم یار کی خوبی کہ خود بخود
رنگینوں میں ڈوب گیا پرہن تمام

اے شوق کی بیباکی کیا تیری خواہش تھی
جس پر اکھیں غرقہ ہے انکار بھی حیرت بھی

برق کو ابر کے دامن میں چھپا رکھا ہے
ہم نے اس شوخ کو مجبور حیا دکھا ہے

نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے
ہم کو اب تک غاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے

وفا تجھ سے اے بے وفا چاہتا ہوں مری سادگی دیکھ کیا چاہتا ہوں

لیکن کیا اس طرز تنقید سے یہ ثابت نہیں ہوتا ہے کہ حسرت کی شاعری تقلیدی تھی تو وہ کچھ حسرت کی شاعری کیونکر ہوئی۔ حسرت کے کلام میں سچائی ہی تو سب کچھ ہے وہ بھلا تقلیدی کیونکر ہو سکتی ہے، یہیں سے ان کی شاعری کا دوسرا رخ پیدا ہوتا ہے، حسرت کی شاعری دلِ حسرت کی کہانی تھی، ہر بیت میں اُن کے اپنے عشق کی سرگزشت ہے جسے انہوں نے اخلاق کی کڑی تنقید کے زرد میں پروان چڑھایا اور اس رسم عاشقی کو از سر نو تو فیر بخشی جو سربازِ ابرو سوا ہو چکی تھی۔ حسرت کا یہ غزل یا غیانہ کھتا۔

انھوں نے اپنے اس غزل سے شرفاء کی ریاکاری اور فقہاء کی مہسنوئی پاکیزگی خیال کا پردہ چاک کیا۔ اُن کا باغیانہ سیاسی جذبہ اور اُن کی عشقیہ غزل گوئی کے درمیان یہی وہ ربط نہیں تھا جس کی مناسبت پر خود حسرت کو بھی حیرت تھی اور یہ اس شعورِ رمی غزل کے غشت تھا کہ حسرت نے تصوف کو اپنے اظہارِ عشق کا پردہ نہ بنایا ورنہ تصوف سے ان کا لگاؤ کچھ کم نہ کھتا۔

حسرت کے اس عشق میں وہ لطافتیں اور وہ محو بیاں تو نہیں ہیں جو دورِ حاضر کے کلچر سے منسوب ہیں لیکن اس میں تازگی اور گفتگی ضرور ہے اس سے ہمارے عشق کا وہ سیٹھا پن دور ہو گیا ہے جو شکوہ و شکایت، بکلا، رقیب اور آہ و فغاں میں تھا اس میں شخصیت کی خودداری خود اعتمادی اور شانِ استغنا سمجھی کچھ ہے اس کا لب و لہجہ نشاطیہ ہے مگر جس حد تک کہ وہ دلِ حسرت کی کہانی ہے وہ حسرت خیز بھی ہے۔

تری محفل سے ہم آئے مگر حالِ زار آئے

تماشا کامیاب آیا مکتا بے قرار آئی

حسرت کے کلام میں وہ جو ایک تھوڑی سی لذتِ اشرافہ وہ ان کے نہیں

حسرتوں کے اظہار سے پیدا ہوئی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ حسرت کے کلام میں یہ جدتیں کہاں سے آئیں گی یہ سب ان کی اپنی جو دہ طبع کا نتیجہ تھیں یا یہ کہ اس میں کچھ تقاضائے وقت کو بھی دخل تھا۔ حسرت کے نقادوں نے تقاضائے وقت کے عنصر کو عام طور سے نظر انداز کیا ہے، ضرورت اس کی ہے کہ کچھ اس کی طرف بھی رجوع کیا جائے۔

حسرت سرسید احمد خاں کی سیاست کے مخالف تھے۔ نہ کہ اس ادبی تحریک کے جو حالی کے ہاتھوں اردو شاعری میں نیچرازم کے نام سے مشہور ہوئی ہے یہ صحیح ہے کہ حسرت نے مسلسل گوئی کے اصنافِ سخن کو ہاتھ نہیں لگایا، اور غزل ہی کے رسیا رہے، لیکن وہ حالی کی تعلیم، سادگی و صداقت کے بھی حامی رہے اور شعر و شاعری کی ماہیت کے بارے میں وہی خیال رکھتے تھے جو حالی کا تھا۔ حالی اور حسرت غرض دونوں ہی ارمطیہ کے ہمزباں ہو کر شاعری کو ایک قسم کی مصوری سے تعبیر کرتے ہیں جس کی تحصیل حسنِ اصل سے قریب تر ہونے میں ہے بس دونوں کے درمیان فرق یہ ہے کہ حالی نے اس مصوری کو اخلاقیات کا پابند کر دیا اور حسرت نے اسے اخلاقیات سے ہمیشہ آزاد رکھا، اس سلسلہ میں حسرت کے نکاتِ سخن اسے ایک اقتباس پیش ہے اس سے ان کی شاعری پر بھی روشنی پڑتی ہے۔

”اربابِ نظر نے شاعری اور مصوری کو ایک ہی قبیل سے قرار دیا ہے اس کی بنیاد یہ ہے کہ جس طرح کامیاب مصوری کے لئے لازم ہے کہ جس چیز کی نقل آماری جائے وہی ہو ہو تصویر میں نظر آئے۔ اسی طرح حقیقی شاعری کے لئے بھی اس بات کی ضرورت ہے کہ واقعاتِ محبت کے بیان میں تصنع سے کام نہ لیا گیا

ہوا اور جذبات کی صحیح ترجمانی کی گئی ہو عام اس سے کہ وہ جذبات علوی ہیں یا سفلی۔
 اور حسرت نے اپنے اس خیال کی وضاحت کہ شاعری جذبات کی صحیح ترجمانی
 ہے عام اس سے کہ وہ جذبات علوی ہوں یا سفلی مختلف موقعوں پر کی ہے ۱۹۲۵ء
 میں جبکہ حیدر آباد میں اردو کانفرنس ہوئی تو میں بھی اس موقع پر موجود تھا اور وہیں
 حسرت کو تقریر کرتے ہوئے سنا۔ جب ایک قرارداد ترقی پسند ادیبوں کی طرف سے غریانی
 کی مخالفت میں لائی گئی تو مولانا حسرت نے اس کی شدید مخالفت کی اور اپنی اسی
 منطق کو استعمال کیا جس کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ مولانا نے اپنے اس خیال کا اظہار اپنے ایک
 غیر مطبوعہ مضمون میں بھی کیا ہے جس کا حوالہ پرنسپل عبدالشکور کانپوری نے انتخاب حسرت
 کے دیباچہ میں دیا ہے، اس کا ایک جملہ سنئے۔

”ناسقانہ شاعری کو بد مذاقی پر محمول کرنا، سو قیانہ و متبذل قرار دینا انصاف
 کا خون کرنا ہے۔ حقیقت حال یہ ہے کہ جب شاعری کا مقصد جذبات کی صحیح مصوری
 مسلم ہو تو اس کے دائرے کو صرف پاک جذبہ عشق و محبت تک محدود کرنے والا اور
 عامہ خلایق کے مثالوں سے فی حدی جذبات ہوس کو اس سے خارج کر دینے کی کوشش اور وہ
 بھی محض اس بنیاد پر کہ ان کا اظہار و اعلان بعض نقیبانہ و ملایانہ طبائع کی مصنوعی پاکیزگی
 خیال کے لئے ناگوار ثابت ہو گا خود مخالفین ہوس نگاری کی انتہائی بد مذاقی اور بے شعوری
 کے سوا اور کسی چیز پر دلالت نہیں کرتا، البتہ اس ضمن میں حد اعتدال سے گزر جانا جیسا
 کہ رنگین کی بعض رنجشوں اور صاحبقران و جان صاحب کے متبذل اشعار میں پایا جاتا
 ہے بے شک قابل اعتراض ہے مگر ایسے کلام کو ناسقانہ کی بجائے فاحشانہ کہنا زیادہ
 مناسب ہو گا۔“

آپ نے ان جملوں میں بن السطور بھی محسوس کیا ہو گا کہ مولانا نے ہمارے شعرا کرام کے تصنع اور ملا یا نہ طبع کی مصنوعی پاکیزگی خیال دونوں ہی کی مخالفت کی ہے اور جس چیز پر زور دیا ہے وہ جذبات کی سچائی اور اس کی سچی مصوری ہے اور چونکہ وہ جذبات ہوس کو آدمی کے لئے نچرل سمجھتے ہیں مثالوں فیصد کا کلیہ یا درس ہے اور اگر ایک فیصد میں کوئی فرشتہ نکلا بھی تو وہ آدمی کا ہے کورہا۔ اس لئے وہ غشقیہ شاعری سے خارج کر دینے کے حق میں نہیں ہیں، ان کی اس تنقید سے سو قیامہ اور متبذل کلام کے پرکھنے کا ان کا ایک معیار بھی سامنے آیا ہے۔ حسرت کا یہ خیال ہے کہ کلام متبذل، جذبات ہوس کے اظہار سے نہیں بلکہ اپنے طریق بیان سے ہوتا ہے اور اس طریق بیان کو انہوں نے تصنع کا نام دیا ہے میں نے جو یہ نتیجہ نکالا ہے اس کی دلیل خود ان کے اپنے ایک مضمون میں موجود ہے وہ ”مکاتیب امیر“ کے ریویو میں ثاقب کے اس خیال کی تردید کرتے ہیں کہ داغ کی شاعری سو قیامہ اور متبذل باعتبار موضوع ہے اور اپنی یہ رائے دیتے ہیں کہ وہ سو قیامہ اور متبذل تصنع کے غیب سے ہو گیا ہے نہ کہ جذبات ہوس کے اظہار کے باعث۔ مولانا کا جملہ یہ ہے۔

”جذبات روحانی تو درکنار ہم یہ کہتے ہیں کہ داغ نے خواہشتا نفسانی کی بھی صحیح تصویر بہت کم کھینچی ہے جرأت اور انشاء کے یہاں اس قسم کے خیالات میں چونکہ صداقت کا رنگ موجود ہوتا ہے اس لئے ان کی غیر متعین اور غیر مہذب شاعری بھی حسن سے خالی نہیں کیونکہ حسن و صداقت کا لازم و ملزوم ہونا ضروری ہے۔ (حسرت کا یہ جملہ بڑا اہم ہے وہ صداقت کو نچرل کے ہم معنی بتلاتے ہیں) برخلاف اس

کے داغ کی معاملہ بندی اور عیاشانہ چوچلوں کو تصنع کا عیب اس قدر متبذل اور بد نما کر دیتا ہے کہ مذاقِ صحیح اُن سے کسی طرح لذت یا ب نہیں ہو سکتا۔“

یہاں یہ چیز بالکل ہی واضح ہو جاتی ہے کہ حسرت بہ نسبت مولانا حالی کے نیچرل شاعری کے مفہوم کو بہتر طریقے سے سمجھتے ہیں۔ حالی نیچرل پراخلاقیات کے قدغن لگاتے ہیں حسرت اُسے رد کرتے ہیں، لیکن دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ نیچرل شاعری وہ ہے جو کہ معنًا اور لفظاً دونوں اعتبار سے نیچرل ہو۔

اس زمانے کا تقاضا بھی یہ ہی تھا کہ کلام کو تصنع اور تکلف مبالغہ اور جھوٹ، آورد اور آخر سے پاک کیا جائے اُنہ اس کا اثر حسرت کے ہم عصر شعرا کے کلام میں بھی پایا جاتا ہے خواہ وہ نظم گوئی کی طرف راغب ہوں یا غزل گوئی کی طرف۔ محاورے اور رد مزہ میں گفتگو کرنے اور بکھر جہ اپنے عشق میں رونے رولانے کا رجحان ہے وہ اسی حقیقت کی غمازی کرتا ہے، کہ وہ حالی کے حملوں سے بلبلا کر سادگی اور سچائی کی طرف آچلے تھے۔ سادگی اور سچائی یہی دو چیزیں رُوحِ غم میں کراؤں کے سلنے آئیں صفی، محشر، عزیز، وحشت، شاد سمجھی کے یہاں وہ رُوحِ غم موجود ہے، اب یہ دوسری بات ہے کہ اہل لکھنؤ تاثیر کے چکر میں گریہ و زاری پر اُتر آئے کیوں نہ ہوتا حالی نے تاثیر پر کچھ کم زور دیا تھا۔ اس گروہ میں حسرت کی آواز جو اس قدر منفرد اور دل آویز معلوم ہوئی۔ اس کا سبب یہ تھا کہ انہوں نے طرز لکھنؤ میں کہنے کے بجائے زبانِ لکھنؤ میں رنگِ دہلی کی اثر آفرینی کو اکھارا اندر اپنے اظہارِ عشق میں نیچرل ہونے کے باعث گریہ و زاری کے بجائے معاملاتِ عشق کی سچی مصوری کو اپنے شعری وجدان کا مسکن ٹھہرایا۔

حسرت کی یہی وہ لے تھی جس نے سب کو ان کی طرف منوجہ کر دیا اور مٹھنی کی یہ آرزو پوری
ہونے کو آئی۔

غزل اس نے چھڑی مجھے ساز دینا

ذرا عمر رفتہ کو آواز دینا

لیکن حسرت کی اس غزل میں وہ کسک، وہ نشادِ الم، وہ لذتِ خواب اور
وہ فضاے نغمہ نہیں کہ اس کو چھڑتے ہی تارِ رگِ حیات جاگ پڑے۔ اس میں نہ تو
خونناہی چشم کی وہ شمع افروزی ہے کہ تیر و تارِ نغموں کی نمکساری ہوا ورنہ نگارشِ جمال
کے وہ سامانِ آرائش ہیں کہ جو اس و ہوش کو لذتِ فردوس میسر ہو، اور نہ اس میں
وہ کیفیتِ نغمہ ہے کہ اس کا حرفِ صوت و صداے چنگ ہو۔ اس میں تو سامانِ
تخیل بھی کم ہے، نہ غرہ کوئی سیر کون و مکان کا اشارہ کوئی خرد افروزی چین کا
اور نہ حرفِ کوئی طلسمِ کنجینہ خواب کا۔ حسرت کا یہ عشق ہلکا پھلکا ہے اس میں نہ
تو زیادہ گہرائی ہے اور نہ زیادہ وسعت، لیکن یہ طرازِ نگین اور بامرہ ہے اور جہاں
عمر رفتہ کی کچھ یادیں ہیں وہاں یہ بڑا پر اثر بھی ہے۔

یاد کرو وہ دن کہ تیرا کوئی سودائی نہ تھا

باوجودِ حسن تو آگاہِ رعنائی نہ تھا

عشق روزِ افروزوں پہ اپنے تجھ کو حیرانی نہ تھی

جلوئے رنگین پہ تجھ کو نازِ مکتائی نہ تھا

دید کے قابلِ تھی میرے عشق کی بھی سادگی

جبکہ تیرا حسن سرگرمِ خود آرائی نہ تھا

کیا ہوئے وہ دن کہ مجہ آرزو تھے حسن و شقی

رابطہ تھا دونوں میں گو رابطہ شناسائی نہ تھا

لیکن بات کچھ اتنے ہی پر ختم نہیں ہو جاتی، حسرت کی مقبولیت میں ان کے اس اجتہادِ سخن کو بھی دخل ہے جو انہوں نے دشمن کے میدان میں کیا۔ شعراءِ متاخرین کے ہاتھوں غزل کی زبان رعایتِ لفظی کے دھن میں اس قدر غیر شاعرانہ ہو چکی تھی کہ استعارے کی نسبت مستعاروں سے باقی ہی نہیں رہی تھی، دشت و خیرناز و ادا کے استعارے سے ہٹ کر بذاتِ خود قاتل بن گئے تھے، حسرت نے اس رجحان کی شدت سے مخالفت کی اور زبان کی شعریت کا احساس از سر نو پیدا کیا، ہر چند کہ اس میں حسرت تنہا نہ تھے..... اس میں جلال، مصحفی اور آرزو کی کوششوں کو بھی بڑا دخل تھا، لیکن شاعری کو جذبات کی سادگی کا حامل بنانا کوئی آسان کام نہ تھا۔ حسرت ان لوگوں میں سے نہ تھے جو زبان کی سادگی کو جذبات کی سادگی کا بدل سمجھتے تھے۔ حسرت کی زبان سلیس ہے۔ مگر شاعرانہ نہ کہ سادہ اور غیر شاعرانہ۔ وہ زبان کے معاملہ میں روزمرہ اور محاورے کے ہو کر کبھی کبھی نہیں رہے۔ انہوں نے عام فہم زبان کو اپنے تخیل سے رنگا ہے اور اس رنگینی تخیل کو وہ شاعری کے لئے لازمی تصور کرتے تھے۔

حسرت اس مصنوعی سادگی کے قائل نہ تھے جو آرزو کی غزلوں میں ہے۔ اور نہ اصلاح پسند حالی کی اس سادگی کے قائل تھے جہاں تخیل کی ضرورت جاتی ہے۔ آخر حسرت کے کلام کا غالب کے کلام سے کیا رشتہ تھا، جب بھی میں نے اس پہلو پر غور کیا ہے تو اسی نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ وہ دونوں ہی مصنوعی سادگی زبان

کے مخالف اور اپنے اظہار جذبہ میں فارسی کی عام فہم دلنشین ترکیبوں کو جن سے اردو زبان میں پرمائیگی لذت پیدا ہوئی ہے۔ بلا تکلف استعمال کرتے ہیں۔ لیکن چونکہ حسرت کے کلام میں کوئی نازک خیالی یا دقت جینی نہیں ہے اس لئے ان کا یہ انداز بیان مشکل پسندی کی طرف مائل نہ ہو سکا جو غالب اور مومن دونوں ہی کے یہاں ملتا ہے۔ حسرت کا یہ کلام سادہ و رنگین ہے نہ کہ سادہ و پیرکار۔ حسرت زبان کے کوئی کارگیر نہ تھے، بلکہ اپنے جذبات کے سھوڑے تھے جو بہت ہی معصوم اور سادہ تھے، اسے رنگین یا شوخ اس کے حسن بیان نے بنا دیا ہے، چونکہ دورِ حاضر کا عام مذاق شاعری اسی ڈکشن کے اپنانے کا تھا اور سچائی پر زور دینے کا تھا۔ اس لئے حسرت بہت مقبول رہے لیکن حسرت کی یہ شاعری ہر پہلو سے مائنر (MINOR) ہے گو کم رتبہ یا کم سواد نہیں ہے۔ حسرت نہ تو کوئی بڑے فنکار تھے اور نہ کوئی بڑے عاشق، عشق کی آگ ان کی شورشِ آب و گل میں بڑی تھوڑی سی تھی جو وہ ایک ہی موسمِ گلی میں مشتعل ہو کر بجھ گئی، حسرت نے جتنی اچھی غزلیں کہی ہیں وہ سب کی سب سناٹے سے پہلے کی ہیں، اور اس زمانے کی غزلوں میں بھی شورشِ عشق یا جھون کی باتیں کم کیں، زیادہ تر حسن و نظر کی ہی باتیں ہیں۔

شورشِ عاشقی کہاں اور مری سادگی کہاں
حسن کو تیرے کیا کہیں اپنی نظر کو کیا کروں

اور جہاں کچھ عشق کی باتیں ہیں تو وہ اکثر و بیشتر (SENTIMENTAL) قسم

کی ہیں جو ان کی سادگی کا دوسرا نام ہے۔

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے ہم کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے

لیکن حسرت کی زندگی کا سرمایہ یہ کچھ ان کی غزلیات ہی نہیں ہے حسرت کی دوسری کتاب ان کی کتابِ زندگی میری نظر میں ان کی غزلیات سے اگر زیادہ نہیں تو کچھ کم بھی اہم نہیں ہے۔

حسرت کا احترام اس لئے زیادہ کیا جاتا ہے کہ جب بھی ان پر نظر پڑتی ہے تو ان کی زندگی کے یہ دونوں کارنامے، راہِ حق میں ان کی سیاسی جدوجہد اور ان کی غزل گوئی دونوں ہی ہمارے سامنے آتے ہیں جن لوگوں کا یہ خیال ہے کہ ان دونوں میں کوئی مطابقت نہیں ہے۔ وہ اسے بھلا دیتے ہیں، کہ حسرت کی نظر میں حق وہ ہے جو عین فطرت ہے۔ عشق و محبت کہ اس حق سے خارج ہے۔ حسرت کا دوسرا نام سچائی ہے۔

غزل کا نیا رنگِ ترنم

شاعری اگر بقول جانسن مترنم خیالات کا اظہار ہے تو غزل سے بہتر کوئی ہیئت اس شعری جذبہ کے اظہار کی نہیں کہیں کسی زبان میں غزل سے بہتر ایجاد نہیں ہوئی اور ممکن بھی نہ تھی کیونکہ توافقی کی کثرت جتنی ہماری زبان میں ہے کسی زبان نہیں ہے۔ مصرعوں میں بحر کی یکسانی قافیوں کی تکرار، آخر میں ردیف کی وجہ سے صوتی ہم آہنگی، یہ سب مل کر غزل کی ساخت میں خود ہی تال و سر، نغمہ و صوت کی ایک خوش آیت لے پیدا کر دیتے ہیں۔ ایسی شعر نوازی پھر کسی موسیقی کے ساز یا کسی گویے کے راگ کی محتاج نہیں رہ جاتی۔ دنیا کی کسی زبان کی شاعرانہ ہستیوں کو لے لیجیے تقریباً سب کسی نہ کسی ساز، کسی نہ کسی راگ کے سہارے حلیتی نظر آئیں گی لیکن ہماری غزل اپنی ساخت کے اعتبار سے خود ہی ایسی چیز ہے جو آدمی کو مترنم بنانے، گانے یا گنگنانے پر مجبور کر دیتی ہے محض اس کا پڑھ لینا ہی نغمہ نوازی کو مائل کر دینے کے لیے کافی ہے۔ یہ غزل کی بہت بڑی خوبی اور بہت بڑی خصوصیت ہے اور پھر اتنا ہی غزل، تو محبوبہ سے مٹھی مٹھی لگاؤ کی باتیں کرنے کا نام ہی ہے۔ اس بھری باتوں میں شیرینی اور ترنم کیونکر نہ ہوگا اور راز و نیاز کی گفتگو میں مٹھا اس کیونکر نہ پیدا ہوگی۔ اس لیے ہم

کہہ سکتے ہیں کہ غزل کیا بہ اعتبار معنی اور کیا بہ اعتبار صورت، ایک مخزن ترنم ہے، ایک
 بچتا ہوا ساز جس صنف شاعری میں شعر و نغمہ کی اس قدر یکجائی ہو ایسے شعرا کی
 خلوت آرائی کے علاوہ ارباب نشاط کی جلوت آرائی میں ظاہر ہے کیا کچھ نہ دخل
 ہوگا۔ شاہوں اور امیروں کے دربار ہوں یا صوفیوں کی خانقاہیں۔ دونوں اس
 کے نغموں سے متاثر ہوتی رہی ہیں۔ دراصل غزل کی مقبولیت بہت کچھ تو ایوں کی
 مجلسوں اور رقص و سرود کی محفلوں کی رہن منت ہے۔

لیکن غزل کا یہ بزم آرمزاج محض سامعہ نوازی کرتا رہا اس کا ترنم دل
 کی گہرائیوں تک نہ اتر سکا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ بیشتر اس کے ظاہری نصاب
 پر زور دیا جاتا رہا۔ غالب کے زمانے تک بلکہ ان کے بعد بھی عرصہ تک قافیہ
 پیمائی، رعایت لفظی کی کاوش، سنگلاخ زمینوں کا اختیار کرنا، مشکل ردیف
 توانی کا برتن عام رہا۔ شاعروں میں مقابلے بھی اسی نیت سے ہوتے رہے کہ
 کس شاعر نے کس زمین اور کن مشکل ردیف و توانی میں غزل کو سراسیمہ کر دیا
 ہے، انشاء مصحفی کے معرکوں، شاہ نصیر اور ذوق کے مقابلوں، ناسخ و آتش
 کے معاصرانہ چوٹوں کا حال سب کو معلوم ہے۔ ان کا مقصد محض اپنی قادر الکلامی
 دکھلانا ہوتا تھا یا غزل میں صرف زبان و بیان کی خوبیوں کو پیدا کرنا۔ شاعری
 صرف سوزوں طبع لوگوں کی جاگیر تھی نہ کہ ان لوگوں کی جن کی رو میں مترنم ہوتی
 ہیں۔ یہ روح کا مترنم ہونا محض شاعرانہ بات نہیں ہے۔ اصل یہ ہے کہ ہر بڑا
 شاعر اپنے افنا و مزاج کے مطابق ایک داخلی ترنم اپنی روح کے اندر رکھتا
 ہے۔ وہ ترنم خواہ تیسر کی طرح بہت مدھم اور نازک سرود میں ہو، خواہ غالب کے

انداز کا بہت شگفتہ یا داغ کی طرح بہت شوخ یا انشاد جرات کے طرز کا بہت رنگین یا پھر اقبال کی طرح کا بہت بلند آہنگ ہو لیکن ہر بڑے شاعر کے یہاں اس کا اپنا انداز ترم ہو تا ضرور ہوتا ہے۔ اسی سے اس کے اسلوب بیان کا امتیاز پیدا ہوتا ہے اور اسی اپنے رنگ کے مکمل اظہار کی خاطر وہ مروجہ اصناف سخن میں مختلف قسم کے تجربے کرتا رہتا ہے یہاں تک کہ وہ اپنے رنگ کو پا جاتا ہے۔

لیکن یہ داخلی ترم کسی شاعر کے کلام میں نہیں پیدا ہو سکتا جب تک اس کا دل حساس اور زخم خوردہ نہ ہو۔ یہ روح کا نغمہ شکستِ سادہ ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ مطلب یہ کہ شاعر کا موزوں طبع، ماہر فن استاد ہونا کام نہیں دیتا۔ جب تک اس کے قلب میں گہرے یا پُر جوش تاثرات اور احساسات نہ ہوں۔ ایسا شاعر جیب فنی تجربے کرتا ہے تو وہ جاندار بھی ہوتے ہیں اور اس کی فنی تخلیق عرصہ تک زندہ بھی رہتی ہے۔ غائب کی مقبولیت کا راز کیا ہے؟ صرف یہی کہ انھوں نے فنی کمال کے ساتھ موزوں الفاظ کی ترتیب اور متناسب بحر و سجع کے انتخاب کا خیال معنی کی رعایت سے رکھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں معنی و صورت، جسم و جان کے تناسب کا مرتبہ رکھتے ہیں لیکن غائب کے بعد پھر کسی نے عرصہ تک یہ راز نہ سمجھا۔ اسی لیے غائب کے بعد عرصہ تک غزل میں ہم کو وہ نغمہ اور چھپا ہوا آہنگ نہیں ملتا جو غائب کی غزلوں کی جان ہے۔ حاکی نے اسی سلسلہ میں بہت سے مفید مشورے دیے لیکن کسی نے ان پر کان نہ دھرایا۔ غزل جوں کی توں چلتی رہی۔ شاعروں میں مقابلے ہوتے رہے۔ دیوان لکھے جاتے رہے۔ فرمایش پر غزلیں کہی جاتی رہیں، کسی نے کوئی خاص جدت نہ دکھائی۔ خود حاکی نے اپنے اصولوں کو اپنی غزلوں میں برتا لیکن ان کی غزلیں باوجود اصلاحی ہونے کے پھسکی رہیں کیونکہ ان کی طبیعت میں رچا ہوا تغزل نہ

تھا۔ شاعر کی روح میں جب تک جذبات کی ہما بھی یا اتار چڑھاؤ نہ ہو اس کے شعر میں گرمی نہیں پیدا ہوتی۔

عہد غالب کے بعد رام پور کا دربار دیکھیے۔ نواب سعادت علی خاں اور نواب کلب علی خاں کے زمانہ میں اردو غزل گوئی کے بڑے بڑے اساتذہ تقریباً ہند کے ہر گوشے سے آکر وہاں جمع ہوئے تھے۔ ارباب نشاط کا بھی مجمع تھا۔ بعض استادان فن تو خاص راگ اور راگینوں میں اپنی غزلیں کہہ کر وہاں کی گرمی محفل کے لیے ان ارباب نشاط کو دیتے تھے لیکن بائیں ہمہ داغ کے سامنے کسی کا چراغ نہ جل سکا۔ کیا وجہ؟ وجہ یہی کہ داغ جو کچھ اور جیسا کچھ محسوس کرتے تھے اسے شدت سے محسوس کرتے تھے اور بلا بھجک پیش کرتے تھے ان کا سوز ساز بن کر ایک عجب کیفیت پیدا کر دیتا تھا۔ داغ کی یہ غزلیں آج بھی کس قدر سامعہ نواز ہیں۔

ساز یہ کہنہ ساز کیا جانیں	نازد والے نسیا ز کیا جانیں
شمع رو آپ گو ہوئے، لیکن	لطف سوز و گداز کیا جانیں
جو رہ عشق میں تدم رکھیں	وہ نشیب و فراز کیا جانیں
پوچھئے کشوں سے لطف شراب	یہ مزا پاکباز کیا جانیں

ناروا کہیے نامز ا کہیے	کہیے کہیے مجھے برا کہیے
آگئی آپ کو سیجائی	مرنے والوں کو مرجا کہیے
صبر فرقت میں آہی جاتا ہے	پر اسے دیر آشنا کہیے
آپ اب میرا منہ نہ کھلوائیں	یہ نہ کہیے کہ مرے ا کہیے

یا وہ غزل جس کا مطلع ہے

بھویں تمنی ہیں، خنجر ماتہ میں ہے تن کے بیٹھے ہیں
کسی سے آج بگڑی ہے جو یوں بن ٹھن کے بیٹھے ہیں

کسی کی شامت آئے گی، کسی کی جان جائے گی

کسی کی تاک میں وہ بام پر بن ٹھن کے بیٹھے ہیں

زبان عام روز مرہ کی ہے۔ قافیے اور ردیف بہت رداں اور آسان ہیں۔

محرتر نم اور پھر ساتھ ہی پس منظر میں عشق مجازی کی وارداتیں اثر کیونکر نہ ہوتا اور
ایسی غزلیں عوام میں کیونکر نہ مقبول ہوتیں۔

داغ کے بعد کامیاب غزل گویوں میں ہماری نظر حسرت پر پڑتی ہے۔ حسرت

باد جو اس کے کہ اپنی راہ بہت دیر میں پہچان سکے اور اُس پر بھی زیادہ نہ چل سکے۔

لیکن جہاں کہیں اپنی طبیعت کو دخل دیا ہے ان کی غزل میں مضنون مسلسل پیدا ہو گیا ہے۔

غزل مسلسل میں معنی کی یکسانی جذبہ کے لحاظ سے انتخاب الفاظ میں بڑی مدد دیتی ہے اور

انتخاب الفاظ ہی غزل میں ترنم پیدا کرنے کا گُر ہے۔ حسرت کی غزل دیکھیے کس

قدر رداں ہے۔

بندہ پرورد جائیے اچھا خفا ہو جائیے

بلکہ پہلے سے بھی بڑھ کر کچ ادا ہو جائیے

قہر کی نظروں سے مصروف سزا ہو جائیے

دیکھ لیجے اور تغافل آشنا ہو جائیے

اب نہ پھر پیسے کہیں اور بے وفا ہو جائیے

تو کد کر عہد کرم تا آشنا ہو جائیے

میرے عذر جرم پر مطلق نہ کیجے التفات

گر نگاہ شوق کو محو تماشا دیکھیے

میری تحریر ندامت کا نہ دیجے کچھ جواب

جی میں آتا ہے کہ اس شوخ تغافل کیش سے

بھول کر بھی اس ستم پر در کی پھر آئے نہ یاد اس قدر بیگانہ عہد وفا ہو جائیے
ہائے بے اختیار یہ تو سب کچھ ہو مگر اس سراپا ناز سے کیونکر خفا ہو جائیے

حسرت کی وہ غزل مسلسل بھی خوب ہے جس کا مطلع ہے۔

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے مجھ کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے
غیر مسلسل غزلوں کے بھی یہ اشعار شاید صاحب دل حضرات کبھی نہ فراموش
کر سکیں۔

نگاہ یار جسے آشنائے راز کرے وہ اپنی خودی قسمت پہ کیوں نہ ناز کرے
دلوں کو فکر و دو عالم سے کر دیا آنا د ترے جنوں کا خدا سلسلہ دراز کرے
خود کا نام جنوں پر لگیا جنوں کا خرد جو چاہے آپ کا حُسن کمر شمع ساز کرے

حسن بے پردا کو خود ہیں و خود آرا کر دیا کیا کیا میں نے کہ اظہارِ تمنا کر دیا

بھلاتا لاکھ ہوں لیکن برابر یاد آتے ہیں الہی ترکِ الفت پر وہ کیونکر یاد آتے ہیں
نہیں آتی تو یاد ان کی ہینوں تک نہ ہر آتی مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں
لیکن داغ اور حسرت باوجود اس کے کہ درائے شاعری چیرے و گہر ہست کے
قائل تھے اپنے زمانہ کے تقاضوں کے مطابق مشاعروں۔ فرمایشوں اور دیوان سازی
کے چکر سے نکل سکے۔ انھیں بیشتر غزلیں اپنی طبیعت سے ہٹ کر کہنی پڑیں۔ اور غزل
کیا تمام شاعری میں اگر جذبہ کی صداقت نہ ہو تو اس کا اثر یا تو ہوتا ہی نہیں اور

اگر ہوتا بھی ہے تو دیر پا نہیں ہوتا۔ ترنم کے التزام کے لیے ضروری ہے کہ الفاظ جذبہ کے موافق لائے جائیں۔ کلام حال کے مطابق ہو۔ ایسا جب کبھی ہوگا مصرعہ یا شعر خود بول اٹھے گا۔ اور بولتے ہوئے شعر اس وقت تک سرزد نہیں ہوتے جب تک شاعر خود صاحب حال نہ ہو۔ ایسا شاعر جب کبھی کوئی جدت بھی اپنے انداز بیان میں کرتا ہے تو بھلا معلوم ہوتا ہے۔ اقبال کے کلام کا اثر کیوں بڑھ جاتا ہے۔ اس لیے کہ انھوں نے الفاظ کا انتخاب اور ان کی ترتیب بڑے سلیقہ سے کی ہے۔ مثلاً ان کا ایک شعر ہے۔

کرم اے شہ عرب و عجم کہ کھڑے ہیں منتظر کرم
وہ گدا کہ تو نے عطا کیا ہے جنھیں دماغ سکندر کا

پہلے مصرع کے الفاظ کی ترتیب یوں بدل دیجیے۔

کرم اے شہ عجم و عرب کہ کھڑے کرم کے ہیں منتظر

مصرعہ اپنی جگہ پر موزوں ہے لیکن ترتیب کی خرابی سے ترنم کی وہ خوبی باقی نہیں رہی لیکن الفاظ کے اس سلیقہ انتخاب کے کوئی اصول اور قواعد نہیں بتائے جاسکتے یہ مذاقِ سلیم پر منحصر ہوتا ہے۔ الفاظ اور بحروں کا یہی سلیقہ انتخاب تھا جس نے ان کی نظموں اور غزلوں میں بہت بلند آہنگی پیدا کر دی ہے۔
ان کے اسلوب کی محض چند مثالیں سنئے۔

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں	ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں
قناعت نہ کر عالم رنگ و بو پر	چمن اور بھی آستیاں اور بھی ہیں
اگر کھو گیا اک نشیمن تو کیا غم	مقاماتِ آہ و فغاں اور بھی ہیں

اسی روز و شب میں اُکھچ کر نہ رہ جا کہ تیرے زماں و مکاں اور بھی ہیں

دگرگوں ہو جہاں تا روں کی گردش تیز ہے ساقی دل ہرزہ میں غوغائے رستاخیز ہے ساقی
دہی دیرینہ بیماری وہی نامحکم کی دل کی علاج اس کا وہی آب نشاط انگیز ہے ساقی

اقبال اکثر ردیف کو اڑا جاتے ہیں اور قافیہ ہی پر اپنی نئے کی تان توڑتے ہیں اس
سے ایک باوقار ٹھہراؤ پیدا ہو جاتا ہے یا ایک مفکرانہ قطعیت۔ یہ غزل دیکھیے۔
جب عشق سکھاتا ہے آداب خود آگاہی کھلتے ہیں غلاموں پر اسرار شہنشاہی
اے طائر لاہوتی اس رزق سے موت اچھی جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی
دارا و سکندر سے وہ مرد فقیر ادنیٰ ہو جس کی فقری میں بوئے اسد الہی
آئین جو انمردی حق گوئی و بے باکی اللہ کے شیروں کو آتی نہیں رو باہی
حقیقت یہ ہے کہ اقبال نے اردو شاعری میں ایک نیا ساز چھڑا۔ ماسوا اس
کے کہ ان کا پیام کیا ہے یا ان کا مقصد شاعری کیا ہے۔

ان کے بلند بانگ نغمہ نے اردو شاعری میں ایک نیا راستہ دکھایا اور آج کل کے
بہت سے نوجوان شعرا اس راستہ پر گامزن نظر آتے ہیں لیکن گرمی کلام میں اس وقت تک
نہ پیدا ہوئی جب تک ان کی جیسی گرمی روح بھی اپنے اندر نہ پیدا کریں۔ یہ ان کے
سوہ دروں ہی کی بدولت ہے کہ ان کی غزلیں بیشتر مسلسل مضمون کی حامل ہوتی ہیں۔
غزل میں مضمون مسلسل ہو تو لا محالہ پوری غزل میں ایک ہی سرور ایک ہی جذبہ
پیدا ہو جاتا ہے اور یہ انفعال واحدانیت غزل کو ایک خاص ترنم بخش دیتی ہے۔

جوش کے یہاں اس کی مثالیں آپ کو زیادہ واضح اور پر کیف ملیں گی اس لیے کہ جوش کا موضوع اصلی بھی تغزل ہی ہے۔ حالانکہ اب وہ اپنی اکثر غزلیات مسلسل کو نظمیں کہنا پسند کرتے ہیں لیکن دراصل وہ غزلیں ہی ہوتی ہیں۔ جوش نغمہ و شباب کا شاعر ہے۔ اپنے انتہا ہی کمال پر ان کا فن اسی وقت ہوتا ہے جب وہ تغزل کے موضوع باندھتے ہیں۔ یہ غزل مسلسل سینے۔

شب کہ حریم ناز میں شور صد اضطراب تھا
 عشق بھی تھا برہنہ سر، حسن بھی بے حجاب تھا
 خشک تکلفات کی ٹوٹ چکی تھیں سب حدیں
 پشیمان بے دریغ تھی، اخذہ و بے حجاب تھا
 سر پہ صراحیاں دھڑے کرتے تھے رقص منجھے
 روح طرب تھی دجبر میں، دور شرابِ ناب تھا
 عشق کا سر جھکا ہوا، سر سے کفن بندھا ہوا
 خنجر ناز بے نیام، تیغ بکف شباب تھا
 موج ہوا میں عطر تھا، چٹکی ہوئی تھی چاندنی
 پھول کھلے تھے باغ میں چرخ یہ ماہتاب تھا
 ہونٹوں کو وقت گفتگو چوستی تھی شگفتگی
 بات جو تھی سو پھول تھی، پھول جو تھا گلاب تھا
 دل کی رگوں میں عشق کی دوڑ رہی تھیں بجلیاں
 حسن کے دست ناز میں شعلہ نشاں رباب تھا

اور جو دیکھا صبح کو جا کے تو دل لرز گیا

پھول پڑے تھے منتشر، ساڑ طرب خراب تھا
زلف کی تھی نہ وہ شکن، رقص میں تھی نہ وہ صبا

تھا تو چراغ کشتہ کے دو دکا بیچ و تاب تھا
اڑتی تھی خاک ہر طرف، نغمہ حسن رات کا

بھولا سا اک فسانہ تھا، دھندلا سا ایک غاب تھا
اُلٹی ہوئی سراحیاں، فرش پہ چور چور تھیں

جام شراب خاک پر شرم سے آب آب تھا
میں نے جو کچھ کنایتہ تجھ سے کہا اسی طرح
بزم جہاں میں ایک دن جوش بھی کامیاب تھا

حسین الفاظ، مترنم الفاظ، رنگین الفاظ اور پھر اس کے ساتھ موضوع غزل،
غزل اپنے معراج پر کنیز کمر نہ آئے۔ جوش کی غزلوں کی یہی شان ہے کہ جوش شباب کے
باعث جگہ جگہ نغمہ ٹھوٹا پڑتا ہے۔ حقیقت بھی یوں ہے کہ جہاں حسن بے تاب تماشا ہو
اور عشق باریاب ہو وہاں ترنم و نغمہ کی کیا کمی ہوگی۔ رنگ و نغمہ کی ایک دوسری
مثال ملاحظہ ہو۔

لے لیا دل اک ہوش ربانے	کان شوخی، جان حیا نے
آنتِ جانِ نغمہ شہرے	جان جہلنے روج روانے
بکھری ابھی زلف سیہ میں	شام طرب کے لاکھ فسانے
رُخ پر کانر زلف کی لہریں	جیسے لمحے شب کے سہانے

گاہ بہ شوخی مستِ غزالے گاہ بہ ہستی خواب گرانے
 گاہ بہ نورِ صبح 'یقینے' گاہ بہ ابرِ شام 'گمانے'
 گاہ بہ مسندِ گفتِ حدیثے گاہ بہ پہلوِ رازِ نہانے
 شکر کہ بختِ جوش کے عہدے

کھول دیئے پھر زلفِ رسانی

اقبال کے پیغمبری اور جوش کے ساحری کے بعد ایک اور صاحبِ دل شاعر کا
 رنگِ تغزل دیکھیے۔ جگر کے ہاں بجائے جوش کے ایک سرمستی ہے۔ انھیں فراق
 اور وصال سے اتنی غرض نہیں تبتنی اپنی بے خودی سے۔ اسی گو نہ بے خودی میں
 انھیں دونوں جہان کی نعمتیں میسر ہیں اور اسی جذبِ سلسل کے باعث ان کی غزل
 میں ایک سرور کی کیفیت پائی جاتی ہے جو اپنے پر کیف ترنم سے دلوں کو موہ
 لیتی ہے۔

وہ ادائے دلبری ہو کہ نولے عاشقانہ جو دلوں کو فتح کر لے وہی فاتحِ زمانہ
 کبھی حسن کی طبیعت نہ بدل سکا زمانہ وہی نازِ بے نیازی وہی شانِ خسروانہ
 میں ہوں اس مقام پر کہ یہ فراق وصل کیسے مرا عشق بھی کہانی، ترا حسن بھی فسانہ
 ترے عشق کی کرامت یہ اگر نہیں تو کیا ہو کبھی بے ادب نہ گذر امرے پاس سے زمانہ
 تجھے اے جگر ہوا کیا کہ بہت دنوں سے پیار

زبانِ عشق و مستی، نہ حدیثِ دلبرانہ

ان کے بیانِ عشق و مستی اور حدیثِ دلبرانہ کا رنگ یہ ہے۔

کامِ آخرِ جذبِ بے اختیاری آہی گیا دل کچھ اس صورتِ تڑپاں کو پیار آہی گیا

جب نگاہیں اٹھ گئیں اللہ کے معراج شوق
 دیکھا کیا ہوں وہ جان انتظار آہی گیا
 ہائے یہ حسن تصور کا فریب رنگ و بو
 میں یہ سمجھا جیسے وہ جان بہار آہی گیا
 اس طرح خوش ہوں کسی کے وعدہ فردا یہ
 درحقیقت جیسے مجھ کو اعتبار آہی گیا
 دل نے اک نہ کیا آج اس طرح بیگانہ وار
 بال بکھرائے کوئی مستانہ وار آہی گیا

جان ہی دے دی جگر نے آج پائے یار پر

عمر بھر کی بے قراری کو قرار آہی گیا

غزل کے ترنم کی جہاں گفتگو ہو وہاں فراق گور کھپوری کو کون بھول سکتا ہے
 غزل کو نکھارنے اور اسے طرح طرح سے مترنم بنانے کے لیے جیسے نئے نئے تجربے یہ
 کر رہے ہیں اتنے شاید کسی نے کیے ہوں! بظاہر غزل کو مترنم بنانے کے لیے یہی کیا جاسکتا
 ہے کہ الفاظ کے انتخاب، ان کی ترتیب اور ان کی بندش یا بحر وں کے انتخاب میں سلیقہ
 دکھایا جائے یا پھر ردیف کو ترک کر دیا جائے یا غزل کو مستزاد بنایا جائے لیکن فراق
 نے ایک جدت اور کی ہے۔ انھوں نے محض ترنم کی خاطر ہندی زبان ہندی لہجہ اور
 ہندی عروض کو اردو میں سمونے کی بڑی خوب صورت کوشش کی ہے۔ دیکھیے اس غزل
 کو گیت کیونکر بنایا ہے جگہ جگہ قافیوں کے علاوہ کیفیت کا اتار چڑھاؤ الفاظ کے
 دروبست کے ساتھ کیونکر ہم آہنگ ہے :

آنکھوں سے پھلکے شراب اے ساقی، آنکھوں سے پھلکے شراب۔ آنکھوں سے پھلکے شراب جادو کیف شراب
 جادو کیف شراب اے ساقی، جادو کیف شراب

جلوہ شیشہ و جام جھما جھم موج مے گلہام چاچم، قامت ساقی برق و مدام، ان کا کہاں جواب

ان کا کہاں جواب اے ساقی، ان کا کہاں جواب

مہجرہ زار رنگ نہت، جلوہ دہ گلزارِ جنت، آئینہ دارِ حسنِ حقیقت، تیری جبیں کے گلاب
 تیری جبیں کے گلاب لے ساقی، تیری جبیں کے گلاب
 دنیا و نیا عالم، چشمِ خماریں کا کیف و کم، چشمِ خماریں کا کیف و کم، دھوکا عذاب و ثواب
 دھوکا عذاب و ثواب لے ساقی، دھوکا عذاب و ثواب

فراقِ ترنم کے رسیا ہیں۔ وہ خوب جانتے ہیں کہ وہ الفاظ جن میں حروف
 ل۔م۔ن اور ر کی کثرت ہو کیا موسیقی پیدا کر سکتے ہیں بعض اوقات تو محض ترنم
 کی خاطر وہ متر و کالفا سے بھی اپنا کام نکال لیتے ہیں۔ یہ غزل دیکھیے۔

رات دن پلکوں تلے اشکوں کی لڑیاں دیکھیاں
 جو دکھایا تیری فرقت نے وہ گھڑیاں دیکھیاں
 دل پھنکے، لہر کے سینوں سے دھواں اٹھنے لگا
 آگ برساتی ہوئی سادن کی جھڑیاں دیکھیاں
 رشکِ جنت تھے دلوں کے یہ خرابے، ہائے ہائے
 کیسی کیسی بستیاں بس کر احبڑیاں دیکھیاں
 نظروں نظروں میں بدلیاں یار کی نظریں فراق
 باتوں باتوں میں بنی باتیں بگڑیاں دیکھیاں

آخر میں اتنا اور عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ ترنم کے سلسلے میں ابھی
 قافیہ کی صورتوں میں اصلاح کی بڑی گنجائش ہے۔ اس کی طرف ابھی ہمارے
 شعراء نے زیادہ توجہ نہیں دی ہے۔ مگر قافیہ کو ترک کرنے کے میں بالکل
 خلاف ہوں کیونکہ ہمارے یہاں اس کی ضرورت نہیں ہے۔ بعض حضرات

صنعت غزل ہی کو اڑا دینا چاہتے ہیں یہ بہت بڑی غلطی ہوگی۔ غزل کو اپنے ترنم کے باعث قبولِ عام کا درجہ حاصل ہے اور جب تک آپ اسے اردو شاعری میں برقرار رکھیں گے۔ آپ دیکھیں گے کہ شعر و نغمہ کے بازار میں اردو شاعری کا سگہ چلتا رہے گا۔

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔

پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📖

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️❤️❤️❤️❤️❤️

اسلوب احمد انصاری

مکاتیب مہدی

یوں تو ادب کی کسی صنف کو بھی شخصیت کے آب و رنگ سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھا
جاسکتا۔ مگر خطوط میں چونکہ اس کا اظہار براہ راست اور بے لاگ ہوتا ہے، اس لئے اس آئینہ
میں تصویر اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ بھلاک اٹھتی ہے۔ خطوط میں ادعائے علمیت
عبارت آرائی اور مصلحانہ جوش و خروش ناپسندیدہ ہوتا ہے۔ کیونکہ اس سے خطوط نگاری کی
غایت اصلی ختم ہو جاتی ہے۔ خطوط میں شخصیت کا خوشگوار لب و لہجہ اہم ترین اور بنیادی قدر ہے۔
خطوط کا مخاطب تو بے شک دوسرا ہوتا ہے، مگر خطوط نگار جب اپنی شخصیت کی برہنگی کو بے نقاب
کرتا ہے، تو وہ دراصل ایک نوع کی خود کلامی میں مصروف ہوتا ہے، اور اس لئے اس کے لہجہ
میں بلند آہنگی کی بجائے نغمہ زیریبی کا انداز پایا جاتا ہے۔ خطوط نگاری کے محرکات کئی ہوتے
ہیں۔ مثلاً اپنے دل کا بوجھ ہلکا کرنا، تجربات زندگی کے سخت و سست عناصر کو ہموار کرنے کے لئے
ذہنی جدوجہد کرنا، اپنے لذت و الم میں دوسروں کو اپنا راز داں بنانا، اُن خواہشات جذبات
کو جو خارجی دباؤ کی وجہ سے اب تک آشکار نہ ہو سکے تھے، اُن کی کہیں گاہوں سے باہر لے
آنا، اُن سے نام خیالات اور لطیف احساسات کو زبان عطا کرنا جو کسی بھرپور ادبی تخلیق کا جامہ
نہ پہن سکے اور ان خیالوں اور آرزوں کی جلیوہ آرائی کرنا جو شرمندہ تعبیر ہونے کے لئے

پھلتی رہتی ہیں۔ فرانسیسی زبان کے ایک قول کے مطابق شراب کو حق کو کہا گیا ہے، کیونکہ عالم سکر میں شعوری حجابات کے اٹھ جانے کی وجہ سے انسان اپنے کردار کے اصلی خط و خال کو نمایاں کر دیتا ہے۔ یہی حق کوئی خطوط نگار کا بھی طفرائے امتیاز ہے۔ البتہ جو خطوط اشاعت کی خاطر لکھے گئے ہوں، یا جن کا مقصد اپنی علمیت کو منوانا یا اپنی اصلی شخصیت کے ارد گرد ایک حصار کھینچنا ہو، وہ ممکن ہے معیار انشاپردازی پر پورے اتریں، مگر انہیں اچھے اور لا زوال خطوط کی صفت میں ہرگز نہیں لایا جاسکتا۔ اول الذکر کی مثال انگریزی شاعر پوپ کے خطوط ہیں، اور مؤخر الذکر کی مثال مولانا ابوالکلام آزاد کے وہ مکاتیب جو ”غبارِ خاطر“ میں محفوظ کئے گئے ہیں۔

اچھے اور مزہ کے خطوط لکھنا ایک جتنی عطیہ ہے۔ اس میں کچھ شعوری ارادہ اور اہتمام کو دخل نہیں ہوتا۔ بلکہ جہاں ان چیزوں کی آمیزش ہوتی، خطوط۔ یہ تکلیف اور تصنع کی بو آنے لگی، اور ان کی قدرتی تاثیر میں فرق پیدا ہوا۔ اچھے خطوط نگار کی شخصیت میں ایک لچکداری، ایک متوازن انسانیت اور ایک ایسی اعلیٰ ظرفی پائی جاتی ہے۔ جسے اقبال کے الفاظ میں قلندری سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ خطوط نگار اپنے آپ کو مکتوب علیہ پر مسلط نہیں کرتا، اسے اپنے ہنار خانہ دل میں آنے کی ترغیب دیتا ہے۔ خطوط کی بساط بہت وسیع ہے۔ ان میں معمولات زندگی اور محبت و نفرت سے لے کر ذرات کے رقص اور خدا و شیطان تک تمام موضوعات سمٹ آتے ہیں۔ لیکن اس طرح کہ یہ لکھنے والے کے مشاہدات کیفیات کی رواں دواں پر پھائیاں معلوم ہوں۔ اور چڑھنے والے کی روح کی تہوں میں جذب ہوتے چلے جائیں۔ اپنا اور بے ساختگی خطوط بلا بہترین کہنا ہیں۔ بعض دفعہ ادیب اور شاعر کی شخصیت کے وہ گوشے جو اس کی مرتعہ مزین اور منضبط تحریروں میں سامنے نہیں آتے، خطوط کی روشنی میں جگمگا اٹھتے ہیں۔ مکاتیب بشلی اس کی ایک نمایاں مثال ہیں۔ مشاطگی اور ریائکاری خطوط کے حسن کو

مجرد اور داغدار کر دیتی ہے۔ خطوط کا سپاٹ پن اس امر کی دلیل ہے کہ یا تو خطوط نگار کی نجی زندگی داخلی رچاؤ سے معرت ہے۔ یا وہ کسی وجہ سے اپنے خوں سے باہر نکلنے اور دوسروں کو محرم راز بنانے میں عار محسوس کرتا ہے۔ اچھے خطوط مہذب اور احساس اور اک کالائڈ وال نقش ہوتے ہیں۔ انگریزی ادب میں گرے کیٹس اور ڈی ایچ لارنس کے خطوط اور اردو میں غالب اور ہمدی کے حکایتیں اس فن کی نہایت پاکیزہ اور اچھوتی مثالیں ہیں۔

انشاء پر داری میں ہمدی الافادی کا درجہ مسلم ہے۔ وہ فارسی اور عربی پر عبور رکھتے تھے۔ اور انگریزی زبان و ادب سے بھی ایک حد تک واقف تھے۔ مشرقی اور مغربی تمدن اور ذہنی روایات کے امتزاج اور اتصال سے جو چنگاری پیدا ہو سکتی تھی وہ ہمدی کی دلدوز شخصیت میں شعاع لرزان بن کر بھڑک اٹھی۔ ان کے انداز بیان میں نفاست، شوخی اور پختگی ملتی ہے۔ انشاء پسند کے داغ جیل ڈالنے والوں میں ان کا نام سر نہرست رکھا جاسکتا ہے۔ انہوں نے اردو ادب کے شاہکاروں اور زبان و ادب کے مسائل پر بڑی جرأت، سلیقہ اور بیدار مغزی کے ساتھ اظہار خیال کیا ہے۔ ان کے خطوط بھی ان کی انفرادیت کا ایک پاکیزہ مظہر ہیں۔ خطوط میں وہ زیادہ کھل کر سامنے آتے ہیں۔ اور ان سے ان کے خلیوص اور بے ربائی، صفائی قلب اور کشادگی ذہن کا پتہ چلتا ہے۔ یہ خطوط اپنے بزرگوں یعنی حالی اور شبلی، دوستوں یعنی سید سلیمان ندوی، عبد الماجد دریابادی، مولانا عبدالباری ندوی اور ناصر علی، اپنے عزیزوں یعنی محمد افراغ اور شیخ محمد اور اپنی بیوی کے نام لکھے گئے ہیں ان خطوط کے موضوعات میں بڑا تنوع ہے۔ ان میں کتابوں پر تبصرے ہیں۔ عملی منصوبوں کا ذکر ہے، ادب کی رفتار اور اس کے امکانات پر قیاس آرائیاں ہیں، دوستوں کے ساتھ چھیڑ چھاڑ ہے، اپنی نجی پریشانیوں کا بیان، اور خاندان کے کوائف اور مسائل پر اظہارِ رائے ہے، زندگی کے انشیب و فراز پر تاثرات

کا عکس ہے، اور راز و نیاز کی وہ لذیذ حکایتیں ہیں۔ جو مہدی کے لئے زندگی کا بہترین مصروف اور جواز ہیں۔

مہدی الافادی مزاج کے اعتبار سے خالص مشرقی ذہن اور معاشرت کے اعتبار سے مغربی تھے۔ ان کے معیار اور ذوق میں لطافت اور پاکیزگی اور افکار میں رنگینی اور بے باکی پائی جاتی ہے۔ وہ دوئم درجے کی چیز کے قائل نہیں تھے۔ خیالات ہوں، احساسات اور تاثرات ہوں، یا وہ ”نازنینان حرم“ جن میں سب متشکل ہو جاتے ہیں، مہدی ہر چیز میں ستاروں کی رفعت اور عظمت اور برگ گل کی رعنائی اور لطافت ڈھونڈتے تھے۔ انھیں رند بلائوش تو نہیں کہا جاسکتا۔ لیکن وہ غیر ضروری پابندیوں کو گوارا نہیں کرتے تھے، اور زندگی کی نعمتوں اور لذتوں سے دل بھر کر لطف اندوز ہونا چاہتے تھے۔ ان کے انداز میں ایک صلابت ایک وقار اور ایک مردانہ پن پایا جاتا ہے۔ وہ زندگی کو کھلے دل سے قبول کرتے ہیں اور ان کے نقد و نظر میں ایک انسانی رنگ نمایاں ہے۔ مہدی کی شخصیت عبدالمجید دیابادی کی طرح نقاب پوش نہیں ہے۔ وہ نہ دوسروں کو گمراہ کرتے ہیں، نہ اپنی غلط نمائندگی کر کے اپنا سکہ دوسروں پر بٹھانا چاہتے ہیں۔ حسن کو قدرِ اعلیٰ سمجھتے ہیں، اور کائنات کے تمام مظاہر میں اسی ایک روح کو جاری و ساری دیکھتے ہیں۔ ان کی عملی زندگی اور اس کی مصروفیتیں ان کی کردار کے ایک بہت ہی سطحی پہلو کو ظاہر کرتی ہیں۔ اپنی ذہنی اور تخیلی کائنات میں وہ اپنے اصلی رنگ میں نظر آتے ہیں ان کے مضامین اور خطوط جو ان کی دلکش اور تنوع شخصیت کا عطر ہیں، ایک ایسی راہ فرار ہیں جس کے وسیلے سے وہ چند لمحوں کے لئے عملی زندگی کی بے رنگی اور کدورت کو بھلا دیتے ہیں۔ خطوط میں خاص طور پر ان کی باغ و بہار طبیعت نے ایسے گل بوٹے گھلائے ہیں جو اب اور انشاء کے لئے سرمایہ افتخار ہیں۔ مہدی کی گفتگو کا انداز اگرچہ ایک حد تک مبالغہ آمیز ہے،

پھر بھی ان کی نکتہ سنجیاں بلاغت اور شگفتگی کے زیور سے بدرجہ کمال آراستہ ہیں اور احساس دل بہت کے نئے دروازے کھول دیتی ہیں۔

ہمدی الافادی پیشہ کے لحاظ سے تحصیلدار تھے۔ اور اُن کے اپنے بیان کے مطابق غاصہ کامیاب مگر وہ سرکاری ملازمت کی پابندیوں کو ہمیشہ اپنے لئے دباں جان سمجھتے رہے۔ ان کی طبیعت کا غالب میلان عملی اور ادبی سرگرمیوں کی طرف تھا۔ انگریزی نقاد اور مضمون نگار چارلس لیمب کی طرح، جو انڈیا آفس میں معمولی کلرک تھا، مگر جس نے اپنی فطانت کا جوہر اپنے مضامین اور تنقیدوں میں کھینچ کر رکھ دیا ہے، ہمدی بھی اپنے معاصرین اور دوستوں سے خط و کتابت میں مصروف رہے، اور اس طرح اپنی تخلیقی قوتوں کے ایک حصہ کو بردے کا رلاتے، وہ اپنے زمانہ کی ذہنی اور عملی تحریکات سے باخبر رہتے تھے۔ اور چونکہ اُن کا مطالعہ کافی ہمہ گیر تھا، اور وہ ذوق اور شعور کی لطافتوں سے بہرہ مند تھے، اس لئے اُن کے قلم سے جو کچھ نکلتا تھا، وہ ادب کی آنکھ کا سر سمجھا جاتا تھا۔ اُن کے خطوط پڑھئے تو جابجا اس کا احساس ہوتا ہے کہ وہ طاہر اسیر کی طرح پڑ پھڑ پھڑا کر اپنے ماحول کے زندان سے آزاد ہونا چاہتے ہیں۔ ہمدی کچھ ایسے سادہ لوح نہیں تھے۔ اونچ نیچ پر خوب نظر رکھتے تھے، اور اپنی استعداد عملی کی وجہ سے بڑے ممتاز تھے۔ مگر پھر بھی اندرونی سیاست گردوں کے مقابلہ میں حریف ناتوان کی حیثیت رکھتے تھے۔ اپنے خلاف ایک غلط رپورٹ ہو جانے پر نہایت تلخی کے ساتھ ایک خط میں لکھتے ہیں ”گورے کے دل کی سیاہی جب قلم سے ٹپکتی ہے“ اس قسم کے تیکھے جملے خطوط میں جگہ جگہ منتشر ہیں۔

ہمدی کو دارالمصنفین اور شبلی سے بڑی عقیدت تھی۔ ان کے ذہن میں بہت سی معیاری تصانیف کے خاکے تھے۔ اور وہ اپنے ہم عصر اہل قلم دوستوں کو تصنیف و تالیف کے کام پر کساتے رہتے تھے۔ وہ اردو ادب کا ایک نہایت ہی اعلیٰ معیار قائم کرنا چاہتے تھے، اور ماضی کے ادب

عالیہ کے جوہر کو محفوظ رکھنا چاہتے تھے۔ اردو کے مسلم البشوت ادیبوں اور عالموں کی ایک اکیڈمی قائم کرنا چاہتے تھے۔ جو اور بہت سے مفید کاموں کے ساتھ اردو ادب کی ایک فاموس بھی تیار کرے۔ ان کے خطوط میں اکثر جگہ بہ جگہ تذکرے ملتے ہیں۔ وہ تنقید و تخلیق ادب کا ایک گہرا واضح اور روشن شعور رکھتے تھے۔ بے تکلف دوستوں کے خطوط میں بھی وہ بہت سی پتہ کی باتیں کہہ جاتے ہیں۔ مولانا عبد الباری ندوی کے خطوط میں سے یہ چند اشارے دیکھیے :-

”نئے گروہ میں اس وقت تک صحیح مذاق علمی کا پتہ نہیں..... قومی لٹریچر سے یگانگی ایک طرح کی نمونہ سمجھی جاتی ہے..... انگریزی کی غیر ضروری آمیزش نے روزمرہ کا جس طرح خون کر رکھا ہے، آپ دیکھ رہے ہیں۔“

”قدیم فلسفہ جو تمام تریونانیوں سے ماخوذ ہے، اور جسے تقویم پارمینہ بنو تھا آج بھی مسلمانوں کے سر کا آسیب ہے۔“

”بے شک سرسید کے وقت میں دفعتاً ایک تحریک پیدا ہو گئی تھی۔ لیکن وہ باسی کڑھی کا ایک ابال تھا؛ کہ آیا اور گیا۔ اب ملک میں کسی قسم کا مذاق نہیں ہے، ادرا علیٰ تر تصنیفات کی تو بالکل مانگ نہیں۔“

”جو رکھ رکھاؤ غالب سے منسوب کیا جاتا ہے، ان میں سے اکثر نکات بعد الوقوع“ ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ حکیمانہ صداقتیں ان کے کلام میں موجود نہیں سوال یہ ہے کہ جس فلسفیانہ سانچے میں ہم اسے ڈھالنا چاہتے ہیں کیا شاعر بھی ہر جگہ اس نکتہ سے واقف تھا؟“

سید سلیمان ندوی اور مولوی عبد الماجد دریا بادی سے تعلقات بہت مخلصانہ اور گہرا تھے۔ ان دونوں کے نام جو خطوط ہیں، ان میں ہمدی کے قلم کی شیخی اور طراری بدرجہ

اتمٹا رہی ہوتی ہے۔ مہدی ان دونوں کے امتیازات کے معترف تھے؛ لیکن ان کی مولویت اور
 ”مدرسیت“ سے بیزار۔ یہ صاحب مرحوم کے ’تجتر علمی اور ان کے کردار اور سیرت کی بلندی اور
 طہارت پر کوئی ایمان لائے گا شاید اسی لئے مہدی کو ان کے سامنے اپنی رندی جتانے اور
 ان کے ساتھ پہل کرنے میں خاص لطف محسوس ہوتا تھا مولانا کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

”وطن آیا تو دارالمصنفین میرے لئے گھر آگن ہو گا۔ اور آپ سے بوسہ ما پیام
 کی جگہ آپ عورت ہوتے تو ہوتا، لب بہ لب کی ٹھہرے گی۔ آخری فقرہوں سے
 آپ کے تقدس میں تو کچھ فرق نہیں آیا؟“

ایک اور جگہ یوں رقم طراز ہیں:-

”موسم بہار ت تو بہ شکن ہے اس لئے آپ سے رخصت ہوتا ہوں؛ لیکن
 آج کل کچھ سمجھ میں نہیں صرف عالم خیال سے اٹکھیلیاں کرتا رہتا ہوں۔“
 مولانا دوسری ملا دی کی شب عروسی کو بیمار پڑ گئے، اور ان کا ”عہد زفاف“ بستر علالت پر
 گزرا، اس کے متعلق لکھتے ہیں:-

”دوستوں کو قاف رہے گا کہ ”بستر شکن“ ہونا تھا وہ شاعری کی اصطلاح میں
 ”شکن بستر“ نکلا۔“

پھر ایک اور جگہ یوں اکساتے ہیں:-

”دوا آتش“ اچھی کھینچی ہوئی ہو، تو نشاط مہستی کچھ اور بڑھ جاتا ہے۔ میں اس
 نشہ کا اثر آپ کے لٹریچر پر دیکھنا چاہتا ہوں۔“

مولانا ذہن خلافت کے ساتھ انکلتان گئے تھے۔ ان کی واپسی پر انیس یوں مخاطب کرتے ہیں:-

لیکن سوال یہ ہے کہ آپ میرے لئے کیا لائے؟ یعنی مولویت کے ساتھ بھی

جو ایک ٹھوس اور غیر متحرک چیز ہے، ارض مغرب کے اثرات سے جس حد تک
متاثر ہونے کا موقع ملا، اس کا موقع کاغذی کب تک تیار کیجئے گا۔

مولویت کی جیسی جامع اور بیغ تعدیف اس "مکڑے میں کی گئی ہے، میری نظر سے کہیں اور
نہیں گذری اور میرا خیال ہے کہ مولوی سلیمان ندوی کی ذات گرامی صفات سے کہیں زیادہ اس
کا اطلاق ہندی کے بعد مکتوب حضرت مولانا عبد الماجد دریابادی "مصدق" کے کردار اور گانوں
پر ہوتا ہے۔

نہی مولوی دریابادی کو جو یہ دارِ ستر بہ حیدر آباد کی ملازمت سے رہا ہو کر واپس آئے
لکھتے ہیں :-

"خوش ہوا قفس کی تیلیاں ٹوٹیں، اور پر شکستہ طائر کو ہوائے وطن نصیب
ہوئی، وطن بھی لائق رشک لکھنؤ، جس کی فضا ہے بسیط، آپ کی تشیط و داعی
کے لئے زمانہ کافی۔"

انہی کو ایک اور جگہ لکھتے ہیں :-

"زندگی تو بس اسی کا نام ہے کہ حال کچھ ہے، خیال کچھ ہے۔ مجھے سچ پر جوانی کی
ورزش میں اتنا لطف نہیں آتا، جتنا ریشمی آنچل کے باریک تاروں میں۔

جہاں بے خماسنہ از بحر کافور

کا تصور پاکیزہ پیدا کر سکتا ہے۔ جس کی لطافت ثقل کا مہابی کو برداشت نہیں کر سکتی۔"

قطع نظر اس کے یہ جملے ہندی کی رنگین اور چلی طبیعت کا بے باکانہ اظہار ہیں، مصنف کے

فلسفہ جذبات نے باوجود نمائش زہد و اتقا اپنے تحت اشعار میں ان سے جس طرح دلف لیا
ہوگا۔ اس کا اندازہ فارمین "مصدق" بخوبی لگا سکتے ہیں

بہدی مادیت کے پرستار ہیں۔ ان کا دل و فہم جذبات کا آئینہ ہے وہ حسن مطلق کے جلووں کے شیدائی ہیں اور عورت ان کے خیال میں حسن مطلق کا بہترین مظہر ہے۔ اس لئے حضور میں سرتاپا عقیدت ہیں وہ سید سلیمان ندوی اور عبدالمجید دریابادی سے اسی لئے پڑھتے ہیں کہ وہ عورت کو مرد بنا کر پیش کرتے ہیں اور اس سے انشمار پروازی کی سنجیدگی پر استدلال کرتے ہیں ایک سچے۔ دمانی کی طرح مہری عورت کو عورت کے روپ میں دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ وہ عورت کا مطالعہ حیاتیاتی نقطہ نظر سے نہیں کرتے ان میں ہوسناکی نہیں ہے۔ ان میں والہانہ پن ضرور ہے، مگر وہ اصغر کی طرح فائس جمالیاتی رنگ کے دلدادہ ہیں۔ ان کی لطافت طبع کسی اور پردہ یا بار کی متحمل نہیں ہو سکتی حسن لطافت خوش مذاقی اور تہذیب جذبات مہدی کے لئے وہ قدریں ہیں جن پر تقدس، علییت اور پند و نصائح کو قربان کیا جاسکتا ہے اور پھر بھی شاید انسان گھائے میں نہیں رہتا۔ مہدی مذہب اور اخلاق کی ان بندشوں کو جو حواس کی معصوم لذتوں اور تخلیق کی پرواز میں مائل ہوں خاطر میں نہیں لاتے، ان کا مطلع نظر سرتاسر دمانی ہے۔ ان کی شوخی اور بے باکی میں کبھی ایک لطیف بصیرت پوشیدہ ہوتی ہے۔ مزاج اور ذوق کے اعتبار سے وہ عالی کی نسبت شبلی سے قریب ترین ہیں۔ بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ وہ شبلی کا باطن ہیں۔ چونکہ اسی رکاوٹ اور پس پیش کے اپنی اصلی صورت میں ابھرا یا ہے۔ اسی لئے وہ بار بار شبلی کی بارگاہ میں اپنی جہیں نیاز جھکا کر خوش ہونے اور اس پر فخر کرتے ہیں ان کی جنبش قلم میں وہ رعنائی اور تیکھا پن ہے۔ کہ انشمار پروازی اس کی بلائیں لیتی ہے خطوط کے ان جملوں میں ان کے تخیل کی شادابی اور روح کی سرمستی جس طرح ظاہر ہوئی ہے وہ کسی تبصرہ کی محتاج نہیں :-

”میری خیالی“ عام تصویر یعنی بستی والی ایک لچکدار شاح صندلی تھی؛ جسے

میں نہایت اور جذبات کا مرقع بگھٹا تھا۔

”سچ یہ ہے کہ جنس لطیف اپنی پاکیزہ دہشی اور کافر ادائی کے ساتھ کائنات کے خوبصورت چہرہ کا نازہ نہیں بلکہ ہمارے لئے شرط زندگی بھی ہے کہ بغیر اس کے دنیا سے رہنے کے لائق نہیں تھی۔“

”عورت اتنی تو ہو جسے آپ مجسم شاعری کہہ سکیں جس کی دلکش آواز کانوں میں موسیقی کا مزہ دے جو اپنی لطافت و نزاکت کے اعتبار سے شائستگی کا انتہائی تجل ہو۔“

”سچ یہ ہے کہ جس روز شباب کے ساتھ جذبات دو آتشہ رخصت ہوئے، جیسے کامزہ نہیں زندگی تو صرف زلف پریشان میں الجھاؤ کا نام ہے اور وہ بھی اس کُسامانی کے ساتھ جس کی تلقین خیام نے اپنے فلسفہ شاعری میں کی ہے۔“

”میری زندگی خواب شیریں بن کر میرے حصّہ میں آئی دو آتشہ نے پچھلے نشہ کو اور چمکا دیا جس کا خمار مرنے کے بعد بھی شاید باقی رہے گا اور زہری خاک کے ذرے عطر محبت میں بسے ہوں گے۔ کیا انسانی ہستی کی فائت اس کے سوا کچھ اور ہے؟“

بہری نے اپنی بیوی کے نام جو خطوط لکھے ہیں، وہ اُن کے اس دل کی تفسیر ہیں جو عورت کے حسن اور اس کی کافر ادائی پر مبنیے والا تھا۔ ان خطوط میں وہ آگ تو نہیں جس کے شعلے روح کو گھملا دیتے ہیں اور جو جاں مرگ انگریزی شاعر کیٹس کے ان خطوط کی زبان ہے جو اس نے اپنی محبوبہ فیٹی براؤن کے نام لکھے تھے تاہم ان میں جذبات کی روشنی اور گرمی

ایک وقت موجود ہے۔ بات یہ ہے کہ کیٹس کا دل نا کام آرزوؤں کا مدفن تھا۔ مہدی کا سینہ
 بامراد محبت کی لطافتوں سے سرشار ہے۔ کیٹس اپنے جذبات کے لادے میں جل کر مر گیا۔ مہدی
 نے اس نابہ فرد سے کل گلزار پیدا کئے۔ کیٹس کے ہجے میں جنن ادا سی اور تشنہ کامی ہے اور
 مہدی کا آہنگ متوازن، متغین اور خوش گوار ہے۔ کیٹس کی محبت میں سہا بیت سپردگی اور خود
 فراموشی (SELF FORGETFULNESS) ہے۔ مہدی کی محبت میں حرص، خود آگاہی اور چھا

جانے والی کیفیت، وہ بیوی کو ہمہ وقت ایک بت طراز کے روپ میں دیکھنا پسند کرتے ہیں۔
 وہ عملی زندگی کے مطالبات اور ذمہ داریوں پر تھنھلاتے ہیں۔ ان خطوط سید و رنگی نہیں اپنی
 فطوحات کا سرور دھچھایا ہوا ہے۔ وہ لذت کام و دہن سے زیادہ آوارگی، نظارہ و رخسار
 تجلی کے شائق مناوم ہوتے ہیں۔ ان خطوط میں بے حجابی کے باوجود پاکیزگی کا نقش قائم رہتا
 ہے۔ مہدی کے ہر انداز گفتار و کردار میں ایک شان انفرادیت نمایاں تھی۔ چنانچہ ان خطوط میں
 بھی جو بیگم مہدی کے نام لکھے گئے ہیں، اضطراب و غلش اور بے حال و سرکشانی عاشقانہ کے
 باوجود اس کے محبوبی پاگئی ہے۔ ان میں ایک نرگسیت (Nargissiat) ہے اور

اسی لئے کیٹس کے خطوط میں جو گمشتگی، جو خود رنگی، اور جو بے پایاں جذباتیت ہے، وہ مہدی
 کے یہاں نہیں، مہدی کے یہاں ایک ٹھہراؤ، ایک وقار اور سپردگی کے باوجود ایک رکھ رکھاؤ
 ہے۔ تاہم اردو میں اس قسم کے خطوط بھی خاص چیز ہیں اور ان خطوط سے کہیں بہتر ہیں،
 جو بعد میں اسی انداز پر دوسرے لوگوں نے شائع کئے۔ مہدی ایک وقت ایک مخلص دوست
 ایک پیچھے عاشق، ایک دیوانہ وار شہزاد اور ایک شفیق باپ تھے۔ اپنی عملی زندگی کے کمزوریات
 میں بھی وہ خیال جاناں کو سینہ سے چمٹائے رکھتے تھے۔ اور عالم تصور میں وصل جیسے لذت
 یاب ہوتے رہتے تھے۔ بیگم مہدی کے نام ان خطوط میں ان گریز یا لمحات مسرت کا ذکر ہے۔

ان آرزو اور اندیشوں کا بیان ہے، جن سے زندگی کا تانا بانا جاتا ہے۔ ان میں شکوے شکایتیں بھی ہیں، اور آنکھ پھولیاں بھی۔ لیکن جس محور کے گرد یہ خستہ گھومتے ہیں، وہ وہی وارڈان قلب ہیں، جنہیں بہدی کی زندگی میں مرکزیت حاصل تھی۔ ان حسین مصرعوں کے مطلع اور مقطع میں ایک ہی گونج سنائی دیتی ہے، جسے لب و لہجہ اور آہنگ کے فرق کے باوجود ہر پارہ دل میں تمیز کیا جاسکتا ہے۔ ایک ہی شراب ہے، جو ہر بیانہ سے چھلکا رہی ہے؛ ایک ہی شوخ کرن ہے، جس کی تجلیاں تمام خطوط پر کھری ہوئی ہیں؛ اور جس نے اُن کے حسن کو چمکا دیا ہے ان خطوط میں انشا پر دانی کا کمال دکھانا مقصود نہیں، جیسے نیاز فتحپوری نے اپنے خطوط میں دکھایا ہے۔ ان میں شعر کا جادو جگانے کی خواہش ہے۔ یہ راز و نیاز کی سرگوشیاں ہیں، جنہیں زبانِ قلم نے مقید کر دیا ہے۔ ان سرگوشیوں میں آپ بھی شریک ہو جائیے۔

”تم مجھ سے حم کر سینہ بہ سینہ لڑنے پر تلی رہتی ہو، بے اختیار ہنس پڑتا ہوں
میرا ایک فقرہ بھی جمنے نہیں دیتیں۔ اتنی شرارت کج بتاؤ کہاں سے سیکھی؟
انہی اداؤں کا گردیدہ ہوں۔“

”تمہاری اخلاقی اور اقتصادی انتظامی، خوبیاں اس لائق ہیں کہ کم سے
کم ایک چھوٹی سی ریاست تمہارے زیر نگین ہوتی۔ لیکن یہ میں نے کیا کہا؟
میرادل جس کی تم حکمران ہو، یہ محشرستانِ آرزو جو صرف تمہاری فتوحات
کے لئے عالم وجود آیا تھا، کیا ایک سلطنت سے کم ہے؟ اور کیا تم اکیلی اس
کی ملکہ نہیں ہو؟“

”دیکھو پھر ہوا کا ایک جھونکا آیا۔ اس میں شبمِ عطر کی پیٹ معلوم ہوتی ہے۔“

جو قطعاً تمہارے بابوں سے اڑائی گئی ہے۔“

جس غلش کا تم نے ذکر کیا ہے، وہ اب باقی نہیں ہے۔ کیونکہ تمہارے دائرہ اثر سے علیحدہ رہنا میرے امکان میں نہیں ہے، میرے بنیادیت مستحکم اسوال زندگی بھی تمہارے اشاروں پر ٹوٹ سکتے ہیں، اور یہ تو ایک معمولی بات تھی۔ ایک خط میں شکایت کا انداز کس قدر چھپتا ہوا ہے :-

”تمہارے دونوں خط اس قدر باضابطہ ہیں، جیسے بہن اپنے بھائی جان کو لکھ رہی ہو“ کیا چچی جان کو سنا کر بھیجی ہو۔“

بہری کی طباعی اور ذہانت کا ثبوت یوں تو ان کے قلم کی ہر شے سے ثابت ہے، مگر انہوں نے انگریزی الفاظ کے لئے جو مرادفات ترستے ہیں اور جو نئی ترکیبیں وضع کی ہیں، وہ اپنی جگہ کسی تخلیق سے کم نہیں۔ بہری انگریزی کا شائستہ اور سمجھنا انداز رکھتے تھے، اور اس کے ساتھ ہی اپنی زبان میں تو صلیح، بلاغت اور رمزیت پیدا کرنے کے ذرائع سوچتے رہتے تھے، یوں تو اب اردو میں فنی اصطلاحات کی کمی نہیں، مگر بہری نے انگریزی الفاظ کے لئے جیسے چست اور برجستہ الفاظ ڈھالے ہیں، وہ ان کی غائر نظر اور لطافت طبع کے غماز ہیں، چنانچہ الفاظ یہ ہیں، پوسٹ کارڈ کے لئے برہنہ تحریر، اونچے معیار کے لئے سطح فائقہ Indifference

کے لئے بے رخی، Honeymoon کے لئے عہد زفاف

Masterpiece کے لئے اختراع فائقہ

Etiquette کے لئے عوائد رسمہ (Originality) کے لئے مادہ اختراعی

Classics کے لئے ادب عالیہ (Higher Criticism)

Specialities کے لئے تنقیحات عالیہ، Balls Letters کے لئے اختصاصی

کے لئے لطافت ادبی (Dedications) کے لئے تہد یہ

(Sidelight) کے لئے اضیاء ایک طرفہ Institutions

کے لئے نظامات ادب (Invitations) کے لئے ورق الدعوة Tabletalk

کے لئے متفکرات (Joining Line) کے لئے وقفہ سبکدوشی اور سگریٹ کے لئے

وسائل دودکشی اس طرح ان کی بعض ترکیبیں۔ مثلاً مقياس الشباب زہرہ شب، تموج برائی، خیار شباب، محبت کا ثرا ولین اور غیر ستائش جیش لب، بھی ان کی اور پاکپن کی پر وہ دری کر رہی ہیں ان میں سے کئی الفاظ اور تراکیب آج بھی ہماری ثقہ گفتگو اور تحریر کا قیمتی جزو ہیں۔

مہدی کے خطوط ان کی ذہانت اور طبیعت کی بولمونی کا ایک ایسا عکس ہیں کہ بعض کی آب تاب کبھی ماند نہ ہوگی ان میں نہ صرف ان کے ذہنی مشاغل کی دیدہ زیب جھلکیاں ملتی ہیں بلکہ انکی نجی زندگی کے نشیب و فراز بھی ایک جگہ سمٹ آئے ہیں۔ ان مکاتیب کی خصوصیت نہ صرف انکا البیلا پن ہے بلکہ وہ دیانتداری بھی جو ان کی ہر سطر سے ابھر رہی ہے۔ انگریزی شاعر گرسے کے متعلق یہ خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ وہ اپنی شاعری سے زیادہ اپنے خطوط میں بے نقاب ہوتا ہے اس کی شاعری میں ایک عزم احتیاط اور جھجک پائی جاتی ہے۔ اور اس کے خطوط میں ایک اور سبک روی۔ مہدی کے مضامین اور خطوط کچھ زیادہ نہیں، وہ ایک ہی ذات کے دو پہلوؤں کی نمائندگی کرتے اور ایک دوسرے کا کما کرتے ہیں۔ ان میں حیرت انگیز مماثلت پائی جاتی ہے۔ اکبر کی شاعری اور خطوط کی طرح ان میں کوئی بین تضاد نہیں۔ خطوط کے لب و لہجہ میں جس اپنائیت اور گھلاوٹ کا اظہار ہونا چاہیے، وہ مکاتیب مہدی میں ہر جگہ ملتا ہے۔ خطوط میں کاتب اور مکتوب الیہ کے درمیان تمام حجابات اٹھ جاتے ہیں۔ اور وہ دونوں ایک مخصوص تجربہ میں کم و بیش برابر کے شریک بن جاتے ہیں۔ خطیظ نگار کا مجلسی انسان ہونا ضروری نہیں، لیکن

مکتوب الیہ کو آشنائے راز بنانا لازمی ہے، اس اعتماد کے بغیر زندگی کی گراں باریوں سے نجات ممکن ہے نہ اس کی نعمتوں اور آسائشوں سے پوری طرح لذت اندوزی۔ زندگی کے غموں کا مداوا فلسفہ اور شاعری میں نہیں، اس محبت میں ہے جو بس انسانوں کی زبانی ہے محبت کی یہی زبان ازل اورابد کی طنابوں کو کھینچ کر ملا دیتی ہے، اور اسی کے ذریعہ خطوط نگار اپنے ذہنی اور جذبہ باقی سفر کے آغاز اور انجام کو ایک رشتہ میں پروتا ہے۔

ڈرامائی نقطہ نظر سے

تمثیل نگاری کی بین الاقوامی تاریخ بہت پرانی ہے اس سلسلہ میں سب سے پہلے یونان و ہند کا نام لیا جاتا ہے۔ ان آریائی قوموں کے علاوہ دوسری اقوام نے بھی تمثیل و اداکاری کی ترقی میں حصہ لیا ہے۔ بعض مبصرین کا خیال ہے کہ ہندوستان کی دراوڑی نسل کی قوموں نے فن ڈراما اور اداکاری میں یونانیوں پر سبقت کی ہے۔ موسیقی اور رقص نے ابتدائی اور درمیانی ادوار تمثیل و اداکاری میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ دراوڑ قوموں میں موسیقی و رقص کے فن نے بہت ترقی کی تھی نیز تہذیب و شائستگی میں آریائی حملہ سے پہلے بھی اہل ہند بہت آگے نکل چکے تھے۔ جنوبی ہند کے رقص مثلاً ”کٹھاکی“ وغیرہ دراوڑی تہذیب کی یادگار ہیں۔ سندھ میں موہنجو دارو اور ہڑپا کی دریافت سے یہ بات پایہ تحقیق کو پہنچ چکی ہے کہ آج سے چھ ہزار سال پہلے بھی ہند کی وادیوں میں تہذیب و تمدن کے بار آور درخت سرسبز و شاداب تھے۔ ان حالات کے پیش نظر یہ بات بالکل قرین قیاس ہے کہ ہندوستان میں فن ڈراما و اداکاری ہزاروں سال قبل بھی دراوڑی تہذیب کے عروج کے زمانہ میں پھلتا پھولتا رہا ہے۔

منگولین نسل کی قوموں میں بھی ڈراما و اداکاری کا کافی رواج تھا۔ جاپان فن تمثیل کی بہت پرانی تاریخ رکھتا ہے۔ بالینی قصوں کے مطابق سے پتہ چلتا ہے کہ تمثیل و اداکاری کسی کسی رنگ میں ہزاروں کے ہندوؤں میں بھی رائج تھی۔

مگر چونکہ اس مقالہ میں مجھے تاریخ ڈراما سے خاص بحث نہیں کرنی ہے بلکہ مجھے ڈراما کی فنی خصوصیات کے متعلق کچھ عرض کرنا ہے۔ لہذا تاریخ تمثیل کے متعلق جو باتیں بیان کی گئی ہیں یا بیان کی جائیں گی وہ بس اسی حد تک ہوں گی کہ ان سے موجودہ مسئلہ پر روشنی پڑے۔

ہرچند کہ ہندو قدیم کے دور میں بھی ڈراما کا رواج تھا تاہم دراوڑی ڈراموں کے متعلق اہل تحقیق کی واقفیت بہت ہی محدود ہے۔ ہندوستانی ڈراما کی روشن تاریخ سنسکرت ڈراموں سے شروع ہوتی ہے۔ کالی داس اور بھو بھوتی کے نام یونانی فنکاروں مثلاً اٹالس اور ارستوفینز کے ساتھ لئے جاتے ہیں اور حق یہ ہے کہ کالی داس اور بھو بھوتی یونانی فنکاروں سے زیادہ قریبیافتہ ہیں۔

یورپ کے مختلف ڈراموں کے سلسلہ ارتقا کی پہلی کڑی یونانی ڈرامے ہی ہیں شمالی یورپ کی ٹیوٹانک اقوام مثلاً جرمن اور انیگلو سیکسن، میں بربری رقص و سرود کا رواج بھی تھا اور نقالیاں بھی تھیں۔ تہواروں میں سوانگ بھی بھرے جاتے تھے مگر باضابطہ ڈراما کی ابتداء کا فخر یونان کو حاصل ہے۔ تہذیب یونان کے دور عروج میں بڑے بڑے مشاہیر فن پیدا ہوئے۔ فن ڈراما کے ماہرین نے بھی اپنے شہکار پیش کئے۔ اٹالس کو ٹریڈی (المیہ) کا موجد اور ارستوفینز کو کامیڈی (طہرہ) کا بانی سمجھا جاتا ہے۔

سونو کلیسنز اور یورپیڈیز دوسرے جرمن ڈراما نویس تھے۔ یورپ کے نشاۃ الثانیہ کے دو محرکات تھے۔ ایک عربی تمدن، دوسرا یہی یونانی تمدن قدیم۔ اطالیہ، فرانس، انگلستان جرمنی غرض تمام یورپ کے اندر نشاۃ الثانیہ میں ایک نئی دور پھٹا نکلی۔ اس سلسلہ میں فن ڈراما کو بھی عروج ہوا۔ غرض یونانی ڈراما یورپ کے نئے معیار بنادیا، گوشتی راہیں بھی نکالی گئیں۔

ہندوستان میں سنسکرت ڈراموں کے بعد فن ڈراما نویسی پستی و انحطاط کے گڑھے میں

گر گیا اور محض بس اجاترہ وغیرہ کی شکل میں ابتداء کی زندگی بسر کرتا رہا۔ ہندوستان کی موجودہ ڈراما نویسی کے دو بڑے ماخذ ہیں۔ ایک تو مغربی ڈراما نگاری اور دوسرا سنسکرت ڈراما کی روایات۔

علامہ عبداللہ یوسف علی نے اردو ڈراما کے عناصر ترکیبی حسب ذیل بیان کئے ہیں۔
 (۱) قدیم سنسکرت ڈراما (۲) اہل ہندو کے خالص مذہبی ناٹک اور دیوتاؤں اور دیویوں کے حالات (۳) سوانگ نوٹکی وغیرہ (۴) اسلامی نظمیں (مثلاً مثنوی وغیرہ) اور قدیم روایات (۵) موجودہ زمانہ کا انگریزی ڈراما اور یورپین اسٹیج کی ترقیاں۔

علامہ موصوف کی یہ رائے ہندوستانی ڈراما پر مجموعی طور پر بھی صادق آتی ہے۔ صرف یہ اضافہ کروں گا اور وہ اس وجہ سے کہ زمانہ آگے بڑھ گیا ہے کہ صرف انگلستان ہی کا نہیں بلکہ دوسرے مغربی ممالک کے ڈراموں کا بھی اثر ہندوستانی اور اردو ڈراما نگاری پر ہوا اور ہو رہا ہے۔

اس مقالہ میں مجھے خصوصاً تعمیر ڈراما سے بحث کرنی ہے۔ میں اسی سلسلہ میں لہجہ ڈراموں، انشاد اثنیہ کے یورپی ڈراموں، اردو ڈراموں، دور حاضر کے واقعیت بدماں ڈراموں اور قدیم سنسکرت ڈراموں کے انداز تعمیر سے بحث کروں گا اور ڈراما نگاری کی دوسری فنی خصوصیات کے متعلق بھی بعض امور بیان کروں گا۔

اردو ڈراما نویسی ابھی عالم طفلی میں ہے۔ اردو ڈراموں پر کسی آئندہ فرصت میں انشاء اللہ تفصیلی تبصرہ کروں گا۔ اردو میں معیاری ڈرامے مشکل سے ملیں گے۔ دور اول کے ڈراما نگار تمثیل کی فنی خصوصیات سے شاید واقف نہ تھے۔ اگر یکا دکا کوئی ڈراما نویس فنی خصوصیات سے واقف ہو تو بھی اپنی فضا اور تماشا بینوں کی ذہنیت سے مجبور تھا دوسرے

دور میں ترقی کی کوششیں ہوئیں اور ہو رہی ہیں۔ بعض کوششیں کامیاب ہیں اور بعض ابتدائی۔
غرض شوں کا شکار بہر حال سعی ترقی ہی کیا کم مستحسن ہے؟

ڈراما فنی حیثیت سے ایک منفرد فن ہے۔ اس کی تعمیر خاص طرح سے ہوتی ہے اور
اس کا انداز اثر آفرینی بھی مخصوص ہے۔ آئیے اب ڈراما کی خصوصیات تعمیر پر ایک نظر ڈالی
جائے۔

عملیت :-

سب سے پہلے ایک بات یہ نمایاں معلوم ہوتی ہے کہ ڈراما زندگی کی تصویر و تفسیر
ہے۔ مگر یہ انیہ طرز میں نہیں بلکہ عملی اداکاری کی شکل میں۔ عمل اور حرکت ڈراما کی جان ہے۔
ایک ناول نگار یا افسانہ نویس یا ایک رزمیہ نظمیں لکھنے والا زندگی کے واقعات بیان کرتا جاتا
ہے یہ فنکار ایک رہبر کی طرح آپ کو زندگی کی سیر کراتے ہیں۔ بعض تفصیلاً بعض مجمللاً اور بعض
شاعرانہ رنگینی کے ساتھ۔ مگر ڈراما نگار آپ کے سامنے زندگی کو لے آتے ہیں، چلتی پھرتی، ہنستی
بولتی یا نالاں و گریاں، آسودہ یا تھکی ہوئی زندگی کو۔ ڈراما میں زندگی کا بیان نہیں ہوتا، بلکہ
اس کی پوری شان اور مکمل آن بان ہوتی ہے۔ ترقی یافتہ ناولوں کی طرح ترقی یافتہ ڈراموں
میں بھی زندگی کا نفسی تجزیہ ہوتا ہے مگر ناول نگار ایک ماہر تشریح پر د فیسر کی طرح زندگی کی
مختلف تہوں کو نمایاں کرتے ہوئے اپنے قارئین کو حالات اور نکات بتاتا جاتا ہے۔ ڈرامہ
نگار افعال الاعضاء کے اس ڈراموں سٹر بیٹر کی مانند ہے جو معامل میں خاموشی کے ساتھ تجربے کر کے
دیکھا جاتا ہے۔ ڈراما پڑھتے وقت بھی ذہن میں ایک ایسٹج بن جاتا ہے۔

اشائلس یونانی نے ڈراموں میں صرف دو کردار پیدا کئے تھے۔ ان ہی کے درمیان
مکالمہ ہوتا تھا۔ سوفوکلین نے دو سے تین کردار کر دیئے اور یورپیڈیز نے اسے اور وسعت

دے دی۔ اس ترقی کے بعد بھی ماجر کو آگے بڑھانے کے لئے اپنی لاگت پر دلاگت اور زے کورس کی ضرورت پیش آتی تھی۔ یہ ڈراما کا نقص تھا۔ کیونکہ کورس پر دلاگت اور اپنی لاگت کے ذریعے بیانیہ طریقے کا استعمال کیا جاتا تھا۔ یہ ڈراما نگار کے غمز پر دلالت کرتا ہے۔ وہ قصہ کو عملی ذریعہ سے مکمل نہیں کر سکتا تو بیانیہ طریقے کا سہارا لیتا ہے۔ کالی داس اور بھو بھوتی میں نقص اتنا نہیں سنسکرت ڈراموں میں کورس وغیرہ کا پتہ بھی نہیں۔ کورس سے مراد چند لوگوں کا آواز ملا کر گانا ہے اور اس سے یونانی یہ کام لیتے تھے کہ جو ذیلی واقعات قصے کے اہم واقعات ہیں جوڑ ملانے کے لئے ضروری ہوتے تھے ان کا اظہار کورس کی زبانی کیا جاتا تھا۔ اسی طرح ”پرولاگ“ ڈراما سے پہلے کے واقعات کو بیان کرنے کے لئے استعمال کیا جاتا تھا اور اپنی لاگت ڈراما کا بیانیہ قلم ہوتا تھا۔

سنسکرت ڈراما میں ”سو تر دھار“ ”میںجرا“ ”شکم بھک“ (شارح) اور ”پرولاگ“ (پیش کرنے والا) سے عرض تمہید مناظر کے درمیان وقفے کی وجہ بیان کرنے اور پہلانے اور اعلان کا کام درجہ بدرجہ لیا جاتا ہے۔ سنسکرت ڈرامہ نویس بیرونی ذرائع اور بیانیہ انداز سے ماجر کو آگے بڑھانے اور مناظر اور ابواب کے درمیان جوڑ ملانے کا نسبتاً کم لیتے تھے۔ یونانی ڈرامہ نگار ایسے طریقے زیادہ استعمال کرتے تھے۔ سنسکرت ڈراموں میں ”گردار“ بھی کافی ہوتے تھے۔ لہذا امدادی ذریعوں کی ضرورت کم پڑتی تھی۔ یورپ کے ڈراموں میں رفتہ رفتہ یہ نقص مٹا گیا۔ یہاں تک کہ شکسپیئر کے عہد تک ڈراما صرف ”عملی“ رہ گیا۔ شکسپیئر کی بالغ نظری کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ وہ جو باتیں قدرا کی اختیار بھی کرتے تھے اسے تو اس فنکارانہ اصلاح کے ساتھ کہ تقاضا محاسن بن جاتے ہیں۔

شکسپیئر کے ڈراموں میں جہاں بیانیہ طریقہ استعمال کیا گیا ہے وہ بیرونی نہیں بلکہ

”کردار“ حالات بیان کرتا ہے اور اس ذریعہ سے ”ماجرہ“ آگے بڑھتا ہے ”بیان“ بھی ”عمل“ کی ایک شکل ہے۔ شیکسپیر کرداروں سے بیان کرتا ہے اور اس طرح ”بیان“ کو ”عمل“ کا ایک جز بنادیتا ہے۔

ارسطو نے یونانی شہکار ڈراموں کے مطالعہ کے بعد اصول ڈراما نگاری پر ایک کتاب ”یوائے“ (شعریات) لکھی ہے۔ اسی طرح سنسکرت ڈراموں سے بھرت منی نے اصول اخذ کئے۔ اور نٹ شاستر کی تالیف کی۔ تعمیر و تشکیل و تمثیل کے متعلق ارسطو اور بھرت منی کے ارشادات بنیاد سخن ہوں گے۔

ارسطو لکھتا ہے کہ خزینہ عمل کی نقل ہے۔ یہ انسانوں کی نقل نہیں بلکہ ان کے افعال کی نقل ہے۔ غرض ڈراما زندگی کی عملی تصویر و تفسیر ہے۔

اب آئیے ڈراما کی دوسری خصوصیات کا جائزہ لیا جائے ارسطو نے ڈراما کے چھ حصے کئے ہیں۔

۱، ماجرا قصہ ۲، کردار ۳، خیال۔ یہ داخلی عناصر ہیں اور ۴، مناسب الفاظ ۵، نغمہ ۶، مناظر و آرائش، یہ بیرونی عناصر ہیں ان کی اہمیت سلسلہ وار ہے۔
تعمیر ماجرا :-

ماجرہ کو ایک مکمل شے ہونا چاہئے۔ ایک ایسا ”کل“ جس میں خامی نہ ہو۔ اس کی ابتدا اور انتہا میں ترتیب لازمی ہے۔ اور اس کے لئے ایک معقول وسعت کا ہونا بھی ضروری ہے۔ ”ماجرہ“ کے معنی ہیں واقعات کی ترتیب مناسب سلسلے کے ساتھ۔

”ماجرہ“ میں ” وحدت “ کا ہونا بھی ضروری ہے۔ ہیرد کی نہیں بلکہ عمل کی یعنی سارے اعمال کو ایک مرکزی ”عمل“ کے گرد گردش کرنا اور انہیں عین طور پر اس خاص بنیادی عمل

سے وابستہ ہونا چاہئے۔ یہی ”وعدت عمل“ ہے۔ اور سٹو ایک دوسری ”وعدت“ کو بھی لازمی قرار دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ المیہ کو آفتاب کی محض ایک گردش کے اندر اندر ختم ہونا چاہئے۔ یا اس کے ذرا زیادہ وقفہ کے اندر۔ اسے ”وعدت زمان“ کہتے ہیں۔

ناقدین نے ”وعدت زمان“ سے وعدت مکالمے کا استخراج بھی کیا ہے اور ان وعدتوں کو اسٹو کی وعدت ثلاثہ کہتے ہیں۔ یہ وعدتیں تاثر کی شدت میں اضافہ کرتی ہیں، جیسے نظم کے اوزان اثر کو گہرا کرتے ہیں۔

شیکسپیر نے ان وعدتوں کی غلامی نہیں کی۔ لیکن ان کی رد و محذوب کر لیا۔ شیکسپیر کا ڈرامہ ”طوفان“ ان وعدتوں کی پیروی میں لکھا گیا ہے۔ دوسرے ڈراموں میں شیکسپیر وعدت زمان اور مکان کی پیروی نہیں کرتا۔ ”وعدت عمل“ کا البتہ وہ ہر جگہ خیال رکھتا ہے۔ برنارڈ شا اور البین بھی صرف ”وعدت عمل“ پر زور دیتے ہیں۔ وعدت عمل سے وعدت تاثر اور شدت اثر پیدا ہوتا ہے۔

ناقدین کا خیال ہے کہ کبھی وعدت اثر کیلئے وعدت زمان و مکان کو قربان بھی کرنا پڑتا ہے۔ غرض ڈراما کی ایک ضروری خصوصیت وعدت عمل یا وعدت اثر ہے۔ کبھی وعدت عمل پیدا کرنے کی خاطر وعدت زمان و مکان کا خیال رکھنا بھی ضروری ہے، جیسا ”طوفان“ میں ضروری تھا۔ اصل مقصد ”وعدت عمل“ ہے شیکسپیر وعدت عمل اور وعدت اثر و فنکارانہ کمال کے ساتھ پیدا کرتا ہے۔ ناظرین پر ایک خاص کیفیت طاری ہو جاتی ہے اور وہ اس کیفیت میں سرشار رہتے ہیں۔

مسٹر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے ڈرامیلاگ ان ڈرامٹک پوسٹری میں لکھا ہے کہ یہ وعدتیں علیحدہ علیحدہ تین قوانین نہیں ہیں۔ بلکہ یہ ایک ہی قانون کے تحت پہلو ہیں۔ ایس۔ ایم بوجر

اپنی کتاب ”تھیوری آف پوسٹری اینڈ فائن آرٹس“ میں لکھتے ہیں کہ وحدت مکان کا شعریات میں تذکرہ تک نہیں شلیگل اپنے لکچرس آن ڈرامٹک لٹریچر میں یہ ظاہر کرتا ہے کہ وحدت مکان پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جاتا رہا ہے۔ اُس نے یہ دکھلایا ہے کہ یونانی ڈراموں میں بھی ہمیشہ اس اصول کی پابندی نہیں کی گئی۔

سنسکرت ڈراما میں وحدت زمان و مکان کا پتہ نہیں چلتا۔ لیکن وحدت عمل ضرور ہے لہذا وحدت اثر نمایاں طور پر پیدا ہوتی ہے۔ ڈراما میں تین چیزیں ہوتی ہیں۔

(۱) دستو یعنی پلاٹ (۲) نیتو یعنی ہیرو اور رس یعنی جذبہ رس کے لحاظ سے ”نیتو“ کی بہت سی قسمیں ہوتی ہیں ”رس“ کی بہت سی قسمیں ہیں۔ وحدت عمل اور وحدت اثر پیدا کرنے کے لئے ہندو ڈراما نویسوں نے ”رس“ اور ”نیتو“ یعنی جذبہ اور ہیرو کی اقسام کے متعلق اتنی موثر گانیاں کی ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ تصادم :- ڈرامہ کی دوسری خصوصیت تصادم ہے تصادم کے بغیر ڈراما کا وجود ناممکن ہے۔ ڈراما نویس زندگی کے دو اختلافات کے درمیان کشاکش دکھاتا ہے اور اسی کشاکش (ٹنشن) کی شدت تصادم پیدا کرتی ہے جو نہ ہو یا طربہ ڈراما انھیں اختلافات کے سہارے آگے بڑھتا اور عروج حاصل کرنے کے بعد اختتام تک پہنچتا ہے جو تکہ زندگی کے اختلافات کے سہارے آگے بڑھتا۔ اسی لئے کشاکش و تصادم کی قسمیں بھی علیحدہ ہیں۔ ڈراما نویسی کے مختلف دوروں میں نوع بہ نوع تصادم کے نقشے ہمارے سامنے پیش ہوئے ہیں۔ مثلاً دو کرداروں کا تصادم، دو دماغوں کا تصادم، ایک کردار اور ایک مافوق الفطرت قوت کا تصادم، نیکی اور بدی کا تصادم، موت اور زندگی کا تصادم، فرض اور محبت کا تصادم، فرد اور سماج کا تصادم، کردار اور ماحول کا تصادم، ایک خاص سوسائٹی کا دوسری سوسائٹی سے تصادم، حق و باطل کا تصادم، کردار کے نفس کے اندر کے متضاد رجحانات کا مثلاً مادیت اور روحانیت

کا تضادم، شعور و ارادہ اور تحت الشعور وغیر ارادی حرکات کا تضادم وغیرہ۔

(الف) یونانی اور سنسکرت ڈراموں میں کرداروں اور مافوق الفطرت کے تضادم کی مثالیں ملتی ہیں۔ یہ تقدیر کی حکومت کا زمانہ تھا۔
کلاسیکی ڈرامے :-

ہیرہ تقدیر کے خلاف جنگ آزما کر رہا ہے۔ حزینہ میں ہیرہ کا میاں ہوتا ہے اور خوش انجام ڈراموں میں کسی دیوی، دیوتا یا کسی دلی یا منی کی دعا سے تقدیر یا بد دعا سے نجات مل جاتی ہے۔ یورپ کے مذہبی ڈراموں اور رموز معجزہ کے ڈراموں میں معجزہ ہیرہ کی جان بچاتا ہے۔ اخلاقی ڈراموں میں نیکی اور بدی کے درمیان تضادم ہوتا ہے۔
رومانی ڈرامے :-

(ب) کلاسیکی ڈراموں کے بعد نشاۃ الثانیہ کے ڈرامے اور اس کے بعد رومانی ڈرامے ہیں۔ شیکسپیر رومانی ڈراموں کا نمائندہ ہے۔ شیکسپیر کے ڈراموں میں بنیادی تضادم نفس کے اندر ہوتا ہے۔ یعنی کردار کے مختلف رجحانات اور احساسات کے درمیان۔ اولین کشاکش داخلی ہوتی ہے جس کا عکس خارج میں بھی پڑتا ہے اور نمایاں طور پر پڑتا ہے۔ لہذا خارجی تضادم بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ یعنی کردار کا تضادم ماحول سے بالواسطہ پیدا ہوتا ہے گویا شیکسپیر کے یہاں میرت ہی تقدیر ہے۔
دور جدید کے ڈرامے :-

جدید ڈراموں کی تاریخ ناروے کے شہر آفاق ڈرامہ نویس، البسن سے شروع ہوتی ہے کہا جاتا ہے کہ برنارڈشا اور گالزدردی نے البسن ہی کا رنگ اختیار کیا۔
دور جدید کے ڈراموں میں کردار کا تضادم ماحول سے پُر زور طریقہ پر ہوتا ہے۔ کردار

امیر و سماج سے برسرِ پیکار نظر آتا ہے۔ اور کشاکش و تصادم سیرت کی یا اصول کی انفرادیت سے پیدا ہوتے ہیں۔ گالز و ردی کے ڈرامے 'جسٹس' اور 'اسٹرایف' (دونوں کے اردو ترجمے ہو چکے ہیں) پیکار اور فریبِ عمل، اصول کے تصادم کے نمونے ہیں۔ دو کردار دو متضاد اصول کے نمائندے ہیں اور ان کے درمیان کشاکش و تصادم رونما ہوتا ہے۔
داخلی عملیت :-

جدید ڈراموں کی ایک اور خصوصیت بہ زبانِ میٹر لنک یہ ہے۔
 "جہدِ ڈرامے کی سب سے اہم خصوصیت ہے خارجی حرکت کا فقدان معلوم ہوتا ہے کہ حرکت کی قوت پر فالج کا سماں ملک اثر ہو رہا ہے۔ دوسری چیز ہے انسان کے نفس کو سمجھنے اور اخلاقی مسائل کو غیر معمولی اہمیت دینے کی خواہش"
 "جدید ڈراما خارجی عمل اور بیرونی حرکت سے محروم ہے اور کسی قدرت اور قسمت کو مخاطب کرنے کی جرأت نہیں کر سکتا۔ لہذا اب اسے اپنا ہی آسرا لینا پڑا اور وہ نفسیات اور اخلاقی مسائل کی دنیا میں خارجی دنیا کا بدل تلاش کر رہا ہے"
 جدید ڈراما میں سنسنی پیدا کرنے والے سانحات مثلاً قتل، خون، جنگ اور منہمک انگیز و لقاات مثلاً کسی کردار کے بہت موٹا ہونے یا بہت لا بیا یا ناٹا ہونے کی وجہ سے اس پر سنسنی پیدا کرنے والی افتاد کا آپڑنا وغیرہ امور کی نمایاں کمی ہو گئی ہے اب الم اور مرثیہ گریہ و خندہ زیادہ لطیف باتوں سے پیدا کئے جاتے ہیں۔ اب تصادم زیادہ تر داخلی ہوتا جاتا ہے خواہ وہ المیہ کا تصادم ہو یا طرہیم کا۔

ڈراما سے حرکت اور عمل کو خارج کیا ہی نہیں جاسکتا، لہذا جدید ڈراما نویسی کے لئے یہ ایک نازک مسئلہ رہ جاتا ہے کہ وہ داخلی کشاکش، داخلی عمل اور داخلی تصادم کو اسی سلیقے

سے نمایاں کرے کہ خارجی عمل، کشاکش اور تضادم کا بدل ہو جائے۔ شکپیئر کے یہاں داخلی اور خارجی عمل، کشاکش و تضادم دونوں پائے جاتے ہیں۔ مگر جدید ڈراما میں نہ میکبیتھ کا سا قتل ہے اور نہ ہمیلیٹ کا بھوت اور تیغ زنی۔ جدید ڈراما نویس کی راہ زیادہ پر خطر ہے۔ یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ جدید ڈرامے میں خارجی حرکت سرے سے نہیں ہوتی، ہوتی ہے مگر اس ہنگامہ زاطریقے سے نہیں۔ اور اصل کشاکش داخلی ہوتی ہے۔ مثلاً ملاحظہ ہو برنارڈش کی ایک ٹریجڈی 'ڈاکٹر س ڈیما'۔

میتزنک لکھتا ہے کہ:

"داخلی دنیا کا علم مفکر، ناصح، مورخ، افسانہ نویس اور کسی حد تک شاعر کے حلقہ اختیار میں شامل ہے، بلکہ یہ ان کا فرض بھی ہے۔ لیکن تمثیل نگار کو یہ حق نہیں پہنچتا۔ بڑی سے بڑی کشش کے باوجود وہ بے حرکتی کی طرف راغب نہیں ہو سکتا۔ اور نہ اس کی حیثیت محض فلاسفر یا تماشا کی ہو سکتی ہے۔ وہ کتنا ہی ہاتھ پاؤں مارے کیسے ہی نایاب جوہروں کو کیوں نہ ڈھونڈ نکالے۔ لیکن اسٹیج کا سب سے بڑا قانون اور مطالبہ حرکت ہے اور آئندہ بھی رہے گا۔ الفاظ خواہ کتنے ہی پروقا را در معنی چیز کیوں نہ ہوں لیکن اگر وہ حالات کو یکساں رہنے دیں گے اور کوئی حرکت، کشاکش یا انجام پیدا نہ کریں گے تو ہم ان سے جلد تنگ جائیں گے۔"

میتزنک مستقبل کے ڈرامے کے متعلق پیش گوئی کرتا ہوا لکھتا ہے کہ:-

"شاید اسی انصاف و مروت کے جذبے اور ہماری خود پسندی و جہالت کی کشاکش سے اس صدی کا اصلی ڈرامہ شروع ہو گا۔"

جدید ڈرامے کی ایک اہم خصوصیت واقعیت بھی ہے۔ عصر جدید کے ڈراما نگار زندگی کے مسئلوں سے بحث کرتے ہیں اور اس کی سچی تصویر کھینچتے ہیں۔ عصر جدید کو مثالی

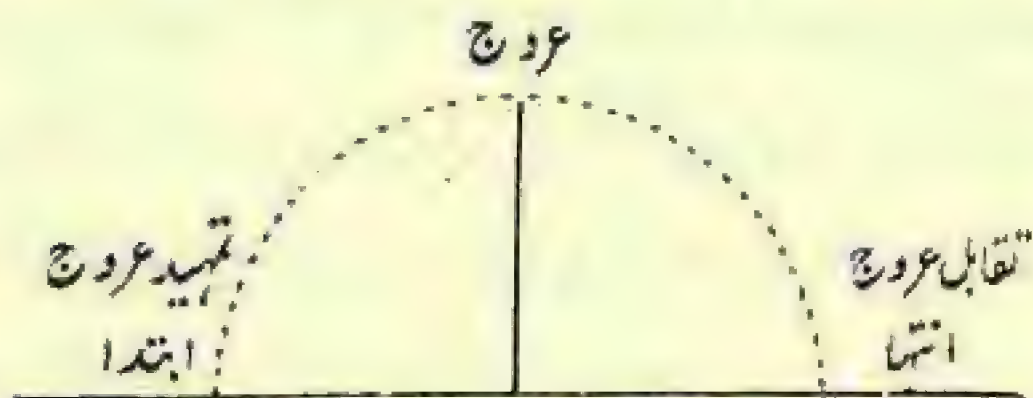
دنیا، سحر اور جادو معجزہ و دعا و بددعا اور تقدیر کی دنیا سے کوئی دلچسپی نہیں رہی ہمارے پیش نظر صرف انسان ہے اور اس کی کمزوریاں اور استواریاں۔

غرض ڈراما کی یہ خصوصیات ہیں کہ اس میں کشاکش، تضادم، انتظار اور خیرہ کن ڈرامائی مواقع ضرور پائے جانے چاہئیں۔ انتظار سے مراد یہ ہے کہ تضاد کی کشاکش کے نتیجہ کا انتظار دلچسپی کی حد تک قائم رکھا جائے اور جب کوئی نتیجہ پیدا ہو تو موثر طور پر ہو۔

عروج و تقابل عروج :-

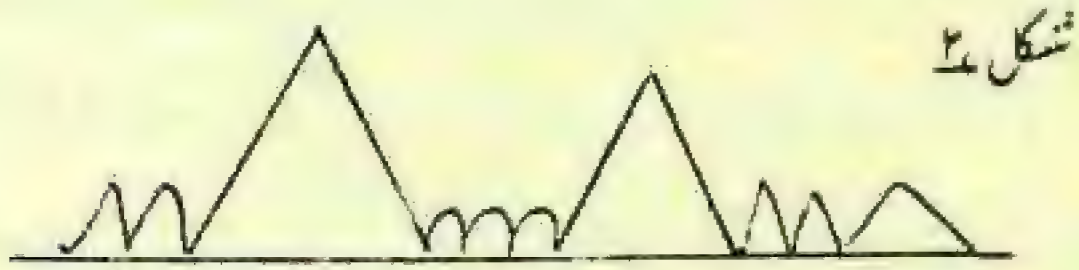
ڈراما اپنی تعمیر کے لحاظ سے نہایت ہی منفرد فن ہے۔ تعمیر کا ہر پہلو ایک خاص صورت رکھتا ہے۔ وحدت اثر کے لحاظ سے ڈراما مختصر افسانوں سے ملتا جلتا ہے لیکن یہ اثر خیری عمل کے ذریعے پیدا کی جاتی ہے اور ڈراما کے کردار افسانہ کے کردار کی نسبت زیادہ منفرد اور مشخص ہوتے ہیں۔ ڈراما کے برخلاف ناول میں وحدت اثر نہیں بلکہ کثرت اثر ہوتی ہے نیز ناول میں تجزیہ نفس کرتے ہوئے بال کی کھال نکالی جاتی ہے۔

ڈراما میں وحدت اثر پیدا کرنے کے خیال سے اس کی اٹھان بھی خاص طرح سے ہوتی ہے۔ اپنی شکل میں ڈراما ایک محراب سے ملتا جلتا ہے۔ ملاحظہ ہو۔



شکل نمبر ۱
محراب کا سب سے بلند ترین مقام "عروج" کہلاتا ہے۔ ڈراما کے واقعات کشمکش پیدا کرتے ہوئے بلند ہوتے جاتے ہیں اور آخر کار ایک ایسا نازک مقام آتا ہے جہاں پر

کشمکش، حیرت، انتظار اور تصادم اپنی انتہائی حالت کو پہنچ جاتے ہیں "عروج" ہیرہ کی زندگی کی بہت ہی اہم ساعت ہے۔ المیہ اور طربیہ کا فیصلہ اسی مقام پر ہوتا ہے۔ کسی ایک بات کے ہونے یا نہ ہونے پر کامیابی یا ناکامی منحصر ہے۔ ملاحظہ ہو میکتھ میں منظر قتل اور گالز ودی کے اسکن گیم، میں نیلام والا منظر۔ ڈراما میں یہ وحدت تعمیر نمایاں ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف ناول میں وحدت تعمیر کارنگاہ نہیں ہوتا۔ ڈراما میں واقعات کی کشمکش نہایت ہی فن کارانہ طریقہ سے عروج تک پہنچائی جاتی ہے۔ عروج سے پہلے ضبط کی ضرورت ہوتی ہے اور عروج کے بعد بھی ضبط و نظم کی حاجت ہوتی ہے تاکہ واقعات سلسلے سے اپنی منطقی انتہا تک پہنچیں۔ "عروج" کے بعد بھی کشمکش قائم رہتی ہے۔ لیکن انجام دور سے اپنی جھاک دکھانے لگتا ہے۔ ناول کے مابرا میں الجھاؤ سے پر الجھاؤ پیدا کیا جاتا ہے اور عروج سے مشابہت کثرت سے پیدا ہوتے ہیں۔ ناول کی اٹھان میں یکسانیت نہیں ہوتی، اور واقعات کی انتہا تک پہنچنے میں بھی یکسانیت نہیں پائی جاتی۔ ملاحظہ ہو۔



شکل ۲

سنسکرت ڈراما کے چڑھاؤ اتار کی منزلیں حسب ذیل ہوتی ہیں۔
 (۱) آرمبھ یعنی ابتداء (۲) تین یعنی ترقی (۳) پرلیاشا یعنی اُمید کامیابی (۴) نئے تاسی
 یعنی مزاحمتوں کے رفع ہونے کے بعد کامیابی کا یقین ہونا (۵) پہلا گم یعنی حصول مرام۔ یہ
 طربیہ منزلیں ہیں، تو گویا "پرلیاشا" طربیہ کا "عروج" ہے۔
 سنسکرت ڈراما میں بھی وحدت اثر کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ لہذا تعمیر بھی اسی

مناسبت سے ہوتی ہے۔ ان ڈراموں میں ہمیشہ ایک ہی رس (جذبات) ہوتا ہے ہر چیز کہ سنسکرت ڈرامے طرز تعمیر میں یورپ کے ڈراموں سے کچھ مختلف ضرور ہوتے ہیں، لیکن اصل الاصول ایک ہی ہے۔

روس ڈرامے یورپ کے اور ملکوں کے ڈرامے سے مختلف ہوتے ہیں۔ انیسویں صدی میں اس ترقی کی اور اس کے بعد چخوف نے ایک خاص طرز کی بنیاد ڈالی۔

پروفیسر محمد مجیب صاحب (جامعہ ملیہ) فرماتے ہیں:-

”یورپی ڈراما نویسوں کو جو معیار یونانی مصنفوں سے ورثے میں ملا ہے اس میں زندگی کی کشمکش ڈراما کا موضوع مانی گئی ہے۔ اور اسی کو مد نظر رکھ کر ڈرامے کے پلاٹ کا انتخاب کیا جاتا ہے.... فنی نقطہ نظر سے بڑی بات یہ ہے کہ ڈرامے میں جو کشمکش دکھائی جائے وہ زندگی میں موجود ہو۔ ڈراما کی خاطر پیدا نہ کی جائے.... یونانی اصول کے مطابق ڈراما نویس کو اپنا مطلب ادا کرنے کے لئے واقعات کا ایک مکمل مجموعہ تیار کرنا چاہیے.... اس کے برخلاف وہ طرز جو اس ترقی کی اور اس کے بعد چخوف نے اختیار کیا۔ اس میں کشمکش نام کو بھی نہیں۔ ڈراما کیفیتوں کا مجموعہ چاہیے ہو بھی جائے واقعات کا مکمل مجموعہ نہیں ہوتا اور وہ اس طرح نامکمل چھوڑا جاتا ہے کہ ناظرین جو کچھ اسٹیج پر دیکھیں اس سے بہت زیادہ ان کا تخیل ڈرامے سے متاثر ہو کر انہیں دکھائے اور فنی رسموں نے زندگی اور ڈراما کے درمیان جو فرق پیدا کیا ہے وہ منٹ جائے“

اکبر الہ آبادی۔ ایک غزل گو

اکبر کو لوگ عام طور سے غزل گو نہیں بلکہ ظریف شاعر کی حیثیت سے جانتے اور پہچانتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ گو تذکرہ نویسوں اور نقادوں نے ان کی غزل پر تفصیل تو صیح سے اظہار خیال اور دوسرے نام ور ہم عصروں کی محفل میں انھیں بھی اس مقام پر جگہ دی ہے جو ان کے رتبے اور بزرگی کے شایان شان ہے لیکن لوگوں نے اب بھی اکبر اور غزل کے رشتے کو اجنبیت، غیریت اور بیگانگی کی نظر سے دیکھنے کی عادت نہیں چھوڑی۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ غزل کے ساتھ اکبر کا تعلق بڑی قریبی یگانگت کا ہے اور یگانگت کے اس رشتے میں قدامت پسندی کے سارے رسوم اور رذائے پرستی کے سارے قیود اس طرح موجود ہیں کہ اکبر کے ہم عصروں میں سے کسی اور کے یہاں نہیں ملتے۔ اکبر کی پرورش ایسے ماحول میں ہوئی جس کا تہذیبی مزاج غزل اور غزل کی پیدا کی ہوئی روایت کے رنگ میں ڈوبا اور رچا ہوا تھا۔ گھر پر فارسی اور اردو کے اساتذہ کے دیوانوں کے مطالعہ کے علاوہ ایسی مجلسی زندگی سے سابقہ رہا جس کا ہر گوشہ شعر و شاعری کے فنون کی جھنکار سے گونج رہا ہو، گھر کے باہر شہر روز (اور خصوصاً طرحی) مشاعروں کی محفلیں اور ان محفلوں میں اساتذہ کی ہنرمندیوں

کے معرکے، استادِ شاگردی کے تعلق کے جملہ آداب کی پوری پابندی، زمانے کے مذاق کے مطابق مشقِ سخن اور تربیت و اصلاح کا اہتمام و احترام۔ مختصر یہ کہ غزل ہمارے معاشرے میں جن تہذیبی اور فنی رسوم و قیود کی پابندی کے ساتھ کہی جاتی ہے اور جس کی بنا پر ایک طرف غزل اور غزل گو کے درمیان اور دوسری طرف غزل گو اور اس کے تہذیبی ماحول کے درمیان رچی ہوئی ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے وہ سب اس وقت اکبر کے گرد و پیش موجود تھے جب انھوں نے غزل کہنی شروع کی اور اسی کا نتیجہ ہے کہ ان کی غزل موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے روایتِ قدامت کا وہ نمونہ پیش کرتی ہے جس کا نام و نشان مومن اور غالب اور پھر حالی اور داغ کی غزلوں تک پہنچتے پہنچتے مٹ چکا ہے۔ اکبر کی غزل نے سائے بھوئے ہوئے مضامین اور ان مضامین کے ادا کرنے کے اسالیب کو ایک بار پھر زندہ کیا اور غزل کی محفل ایک بار پھر قدامت اور قدامت کی آغوش میں پرورش پانے والی روایت کے چراغوں سے جگمگا اٹھی۔ اس غزل میں (خصوصیت سے اکبر کی شاعری کے ابتدائی دو دوروں کی غزل میں) حسن و عشق، حکمت و اخلاق، تصوف و معرفت کی دنیا سے تعلق رکھنے والے ہر قابل تصور مضمون کو ان تمام شاعرانہ تشبیہوں، استعاروں، تلمیحوں، اشاروں اور علامتوں کے ذریعے اور ان تمام روایتی اور ترکیبوں کی مدد سے شعر کے سانچے میں ڈھالا گیا ہے جو تین صدی سے غزل کے دامن سے بندھے چلے آ رہے تھے۔ مثال کے طور پر چند شعر ملاحظہ فرمائیے۔

وہ تو موسیٰ ہوا جو طالعِ دیدار ہوا	پھر وہ کیا ہوگا کہ جس نے تمہیں دیکھا ہوگا
قیس کا ذکر مری شانِ جنوں کے آگے	اگلے وقتوں کا کوئی بادیہ پیا ہوگا

وہ شاد ہوں جو ہر موج کو ساحل سمجھا وہ مسافر ہوں جو ہر گام کو منزل سمجھا

بس یہی دلت مجھے دی تھنے لے عمر دراز سینہ اک گنجینہ داغِ عزیزاں ہو گیا

ہمسرا اس طرہ مشکیں کی نہیں کوئی بلا کوئی فتنہ نہیں اس زگیں جادو کی طرح

دل مایوس میں وہ شور شیں برپا نہیں ہوتیں اُمیدیں اس قدر ٹوٹیں کہ اب پیدا نہیں ہوتیں

بڑھا کر آرزو اتنا کھٹایا عشق نے مجھ کو کہ کا نظارہ گیا میں اپنے گلزارِ تمنا کا

امانت عشق کی بعد اپنے کیا جانے ملے کس کو
نہیں معلوم جائے کس کے سر پہ دردِ سراپنا
کہیں دیکھا نہ ہستی و عدم کا اشتراک ایسا
جہاں میں مثل رکھتی ہی نہیں اُن کی کمر اپنا

جباب آسا اٹھایا بحرِ ہستی میں جو سراپنا
بنایا بس وہیں موجِ فنا نے ہم سفر اپنا
نزاکت کے اثر سے شعر میں بھی بند نہیں سکتا
بچا جاتا ہے پہلو مجھ سے مضمونِ کمر اپنا

تصوّر اُن کے عارضی کا زبیں رنگین و نازک تھا

پری بن کر ہمارے شیشہ دل میں اتر آیا
گیا تھا ہو کے رخصت صورتِ تسکین دل مجھ سے
برنگِ ہوشِ داں سے پھر کے اپنا نامہ بر آیا

تجربے کے بعد نسخے سے کٹا آخر گلاب لٹخے میں تیرے عارض کا پسینا ہی پڑا

نزع میں آئی تجلی روئے جاناں کی نظر زہر سمجھے تھے جسے وہ شربتِ دیدار تھا

فطرت میں سلسلہ ہے کمال و زوال کا گھٹنا ہے بدر کا تو ہے بڑھنا ہلال کا

آفتِ گیسو نے آخر دی مرے دل کو شکست ہائے کیا انول شیشہ تھا مگر بال آگ

زلف نے پر تو دین نام کو رہنے نہ دیا آخر اس لام نے اسلام کو رہنے نہ دیا

اُن کی صورت دیکھ کر آنے لگی یادِ خدا نورِ رخ اُن کا چراغِ راہِ عرفاں ہو گیا

اس توقع پر کہ تیرے پیر بن میں صرف ہو ماہِ نو بھی چرخ پر شکلِ گریباں ہو گیا

یہ سب شعر کسی نہ کسی لحاظ سے غزل کی اس قدیم روش کے منظر اور ترجمان ہیں جسے اکبر کے عہد میں بھی فرسودہ سمجھا جانے لگا تھا، لیکن اکبر اس طرح کی غزلیں جس انہماک اور اہتمام اور ذوق و شوق سے کہتے ہیں اس سے اس خیال کی تائید ہوتی ہے کہ وہ بحیثیت غزل گو کے غزل کی قدیم روایات کی پابندی و پیروی اپنا فنی منصب جانتے ہیں اور اس روایت کو اس کے جملہ متعلقات کے ساتھ، خواہ وہ زمانے کی نظر میں کتنے ہی مذموم اور مردود ہوں، قبول کرتے، اسے محبوب جانتے اور اسے زندہ رکھ کر خوش ہوتے ہیں۔ اس معاشرت اور تہذیب کے اخلاق اور دینی عقائد سے اکبر کو جو قلبی تعلق ہے وہ انھیں غزل کی اس فرسودہ روایت کا پرستار بناتا ہے اور بحیثیت غزل گو کے اکبر کی عظمت یہ ہے کہ انھوں نے غزل گوئی کے ایک ایسے دور میں جب غزل کی فنی روایت کے خلاف آوازیں اٹھنی شروع ہو گئی تھیں اور جب غزل کے مزاج میں انقلابی تبدیلیاں پیدا ہونی شروع ہو گئی تھیں غزل کی قدامت کو اس کے سارے ظاہری اور باطنی عیبوں کے ساتھ زندہ رکھا۔ لیکن حقیقت میں اکبر کی عظمت کے دو پہلو اور کبھی ہیں ایک یہ کہ اس قدیم روایت کے پرستار ہو کر اور اس قدیم روایت کے عیبوں کو عزیز رکھ کر بھی انھوں نے ایسے شعر کہے ہیں جو اپنے شاعرانہ حسن و نزاکت کی بنا پر اچھے سے اچھے غزل گو شاعر کے لئے سرمایۂ افتخار بن سکتے ہیں اور دوسرے یہ کہ انھوں نے غزل میں نئے مضامین اور نئے اسالیب کا اضافہ کر کے اس روش میں ایک ایسا انقلاب پیدا کیا کہ اس کا مزاج ہی بدل گیا اور غزل کے اس نئے رنگ نے غزل کے فنی امکانات میں وہ وسعت، فراخی اور کشادگی پیدا کر دی جس کا تصور غالب کی غزل کے بعد پیدا ہی نہیں ہوا تھا۔ اکبر کے اس نئے رنگ کو دیکھ کر غزل کے شیرایوں کے لئے یہ حکم

لگانا آسان ہو گیا کہ غزل کے مضامین اور اس کے اظہار کے اسلوب کی کوئی حد نہیں اور
 روایت کی بے شمار قیدیوں میں جکڑی ہوئی ہونے کے باوجود یہ صنف آزاد ہے۔ اس میں
 ہر بات کہی جاسکتی ہے اور نہ جانے کس کس طرح کہی جاسکتی ہے، بشرطیکہ بات کہنے والا
 یعنی غزل گو، غزل کا صحیح مزاج داں ہو۔ اکبر کی قدامت پرستی نے انہیں غزل کا صحیح مزاج
 داں بنایا اور ان کی انقلاب پسندی نے اس قدیم صنف کے مزاج کے ایسے ایسے رخوں
 سے پردہ اٹھایا جو اب تک نظروں سے پوشیدہ تھے۔ یہ رخ خیال کے بھی ہیں اور بیان
 کے بھی۔ پہلے چند شعرا ایسے ملاحظہ فرمائیے جن کا تعلق اکبر کی عظمت کے اس پہلو سے ہے
 جس کی بدولت غزل میں خیال اور بیان کے حسن، نزاکت اور لطافت کے بے شمار نقش
 نمایاں ہوئے یہ شعر اکبر کے رنگِ تغزل کے چند نمونے ہیں:-

ہوش بھی بار ہے طبیعت پر کیا کہوں حال ناتوانی کا

روشن دل عارف سے فزوں ہے بدن انکا رنگین ہے طبیعت کی طرح پسیر ہن انکا
 محروم ہی رہ جاتی ہے آغوشِ تمستا شرم آکے چرا لیتی ہے سارا بدن ان کا

اب کہاں اگلے سے وہ روزِ نیاز مل گئے صاحبِ سلامت ہو گئی

خود بھٹتا ہوں کہ رونے سے بھلا کیا حاصل پر کروں کیا جو نہیں تسکین ذرا ہوتی ہے

خدا پناہ میں رکھے کشاکشِ غم سے اسی سے تارِ نفس جلد ٹوٹ جاتا ہے

کیا پوچھتے ہو مجھ سے کہ میں خوش ہوں یا ملوں یہ بات منحصر ہے تمہاری نگاہ پر

شیخ جی آپ کو اللہ سلامت رکھے آپ کا دم بھی غنیمت ہے مسلمانوں میں

منہ ہم کو لگاتا ہی نہیں وہ بتِ کافر کہتا ہے یہ اللہ سے انکار تو کر لیں
سوجان سے ہو جاؤں گا راضی میں سزا پر پہلے وہ مجھے اپنا گنہ گار تو کر لیں

ہے خطا میری جو نکلے منہ سے لفظ آرزو آنکھ سے نکلے محبت کی نظر تو کب کروں

اکبر ہنوز ان سے ہے اُمید وارِ لطف بدلی ہوئی نگاہ کو پہچانت نہیں

میں نے دیکھی ہیں غزاؤں کی بہت چالاکیاں ہائے اُن آنکھوں کی سی ان میں کہاں بیاکیاں

جستجو ہی میں وہ لذت ہے کہ اللہ اللہ کیوں میں پوچھوں وہ دلا آرام ملیگا کہ نہیں

یاد ب ایسا کوئی بُت خانہ عطا کر جس میں ایسی گزرے کہ تصور بھی گنہ گار نہ ہو

جناب شیخ پھر آخر بسر کروں کیوں کہ جدھر اٹھاتا ہوں آنکھیں اُدھر معاذ اللہ

جلوہ گئی نے چمن میں مجھے بے چین کیا طہی جاتے ہیں تری یاد دلانے والے

نگاہِ نازِ بتاں پر تثارِ دل کو کیا زمانہ دیکھ کے دشمن سے دوستی کر لی

زلف میں دل کی گرفتاری بُری سب مرضِ اچھے یہ بیماری بُری
ہوش سے عاشق کو بچنا چاہیے راہِ دل میں یہ گراں باری بُری

اس اک گناہ کو منظور کیجئے تو مجھے تمام اور گناہوں سے اجتناب رہے

پاسِ خاطر تھا اگر تو رنج کیوں ہم کو دیئے اب عبث ہے اسکی پریشانی دل بھڑکائیے

چمکا ترا جمال جو محفل میں وقتِ شام پروانہ بے قسار ہوا شمع جل گئی

سراپا اک نگاہِ شرمگین ہے وپری پکر کجا آنکھیں اٹھانا آپ وہ مشکل سے اٹھا ہو
تغزل کے ان شعروں میں دلی سے داغِ دایرہ اور اسیر، کے عہد تک کے
مختلف شاعروں کا رنگ بھی ہے اور اس رنگ میں اکبر کے تجربے اور احساس کا رنگ
بھی شامل ہے اور یوں تغزل کی قدیم روایت میں جا بجا ایک انفرادی شان بھی پیدا
ہوئی ہے، لیکن اس انفرادی شان کا مظہر حقیقت میں ان کی غزل کا وہ پہلو ہے جس میں
اکبر نے اپنے عہد کے سیاسی، معاشرتی اور اخلاقی مزاج کو غزل کے سانچہ میں ڈھالا ہے

اور غزل کے پرانے خیالات کو نئے ماحول کے پس منظر میں پیش کرنے کے علاوہ اس میں ایسے خیالات کو جگہ دی ہے جو بظاہر غزل کے خیالات ^{نہیں} معلوم ہوتے لیکن اکبر نے ایک طرف غزل کے مزاج کی بنیادی خصوصیتوں کو اپنے سامنے رکھ کر اور دوسری طرف نئے خیالات یا نئی طرح کے خیالات کے لئے اظہار کا ایک نیا اسلوب اختیار کر کے اس بدعت کو فن کا تازک مقام دلایا ہے اور یوں اکبر کی غزل مضامین کی وسعت اور تنوع کے اعتبار سے اور اس کے ساتھ بیان کی جدت اور معنویت کے نقطہ نظر سے ایک نئی غزل کی پیش رو بنی۔ اکبر کے اس نئے رنگ غزل کی ایک خصوصیت تو اس کے تجربے کی سچائی ہے اور دوسرے احساس کا خلوص۔ اکبر نے اپنی اس نئی غزل کا پورا موضوع اپنے معاشرے سے لیا اور اسے ماضی کی روایت میں سمو کر اس طرح غزل کے سانچے میں ڈھالا کہ موضوع اپنے نئے پن کے باوجود اور بظاہر غزل کا موضوع نہ معلوم ہونے کے باوجود بے گانہ اور غیر نہیں معلوم ہوتا۔ اکبر کی غزل کے ایسے اشعار کو جن کی تعداد ان اشعار کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہے جن کا ذکر اب تک ہو رہا ہے مضامین اور مضامین کے بیان و اظہار کے گونا گوں اسالیب کے اعتبار سے تقسیم کرنے کے بجائے کچھ ایسے اشعار پیش کرنے پر اکتفا کرتا ہوں جو اکبر کے فن کی اس نمایاں اور انفرادی خصوصیت کے مظہر ہیں جس کا ذکر میں اس وقت کر رہا ہوں۔

بتوں کے پہلے بندے تھے دل کلاب ہوئے خادم ہمیں ہر عہد میں شکل رہا ہے باخدا ہونا

پر داتوڑا آپ نے اس بت کو آیا کر دیا خود پری تھی اب اسے پریوں کا سایہ کر دیا

ہر رنگ میں ہیں پاتے بندے خدا کی روزی
ہے پیڑ تو پھر کیا انگریز ہے تو پھر کیا
منزل دی ہے جس کو نبیوں نے ہے بتایا
اسٹیم ہے تو پھر کیا ہینر ہے تو پھر کیا

مے خانہ ر فارم کی چکنی زمین پر
واعظ کا خاندان بھی آخر پھیل گیا

تہ کرو صاحب نسب نامہ وہ وقت آیا ہے
جے اثر ہوگی شرافت مال دیکھا جائے گا

اس کو چکڑ ہی رہا اور یہ خدا تک پہنچا
دل پر سوز جو ہاتھ آئے تو انجن کیسا

مری تقریر کا اس مس پہ کچھ قابو نہیں چلتا
جہاں بندوق چلتی ہے وہاں جاو نہیں چلتا

قتل سے پہلے کلورافارم
شکر ہے ان کی مہر بانی کا

ہر تعلق مرا سرمایہ ہے اک ناول کا
میری ہر رات سے ہے ایک کہانی پیدا

دیہی پریاں ہیں اب بھی راجہ اندر کے اکھاڑے میں
مگر شہزادہ کھلی نام پر شیدا نہیں ہوتیں

سانس لیتے ہوئے بھی ڈرتا ہوں
یہ نہ سمجھیں کہ آہ کرتا ہوں

اتنی آزادی بھی غنیمت ہے سانس لیتا ہوں بات کرتا ہوں

شیخ صاحب خدا سے ڈرتے ہیں میں تو انگریز ہی سے ڈرتا ہوں

ہیں کلکتر نزع میں عملے کھڑے ہیں دم بخود جب خدا ہی ہو گیا حاضر تو ناظر کیا کریں

فتنہ اُن آنکھوں سے اٹھتا تو پٹی واہ کی دھوم سچ یہ ہے صاحب اقبال کی ہر بات اچھی

کیا ذوق عبادت ہو اُن کو جو مس کے لبوں کے شہا ہیں حلوئے بہشتی ایک طرف ہو ٹل کی مٹھائی ایک طرف

علم دیں مفقود ہے گم ہے صراطِ مستقیم خضر رہتا ہے ہر غولِ بیاباں ان دلوں
اپنے اُشتر کو یہ کیا لے جائے گا سوئے حجاز مست خود ہے بیندگی گت پر حدِ بچوال ان دلوں

مفر نہیں ہے ہمیں خانقاہِ سید سے نفس میں ہیں تو اس اڈے کو چھوڑ جائیں کہاں

فریاد ہی کے کاش طریقے ہوں منضبط یک لخت ظلم کی بھی تو وہ ٹھانتا نہیں

خط میں کیا لکھا ہے قاصد کو خبر کیا اس کی پوچھتا ہے مجھے انعام ملے گا کہ نہیں

حرم والوں سے کیا نسبت بھلا ہم اہل ہوٹل کو وہاں قرآن اترتا ہے یہاں انگریز اترے ہیں

برباد و منتشر بھی ہو گئے اسی ہوا سے کس زعم میں اٹھے ہوتن کر تم اے بگو

کھل گیا مصحف رخسارِ بتانِ مغرب ہو گئے شیخ بھی حاضری تفسیر کے ساتھ

اس تماشا گاہِ ہستی میں مجھے حیرت ہے اک نیا فلسفہ ہو جاتا ہے ہر سین کے ساتھ

شیخ ڈرتے ہیں کہیں دم نہ نکل جائے مرا اُنس اس وجہ سے کم رکھتے ہیں یاسین کے ساتھ

حسنِ مس پر کر نظرِ مذہب اگر جاتا ہے جائے قدرداں کو زرخ کی کیا بحث اکبر مال دیکھ

مزارِ شریف اُن میں باقی نہیں ہے تو کیا منہ سے الحمد للہ نکلے

مرید ہر ہوئے وضعِ مغربی کر لی نئے جنم کی تمنا میں خود کشی کر لی
جو حسنِ بت کی جگہ حکمِ مس ہوا قائم تو عشق چھوڑ کے ہم نے بھی نوکری کر لی

اکبرِ مریض ہے تو دعا بھی اُسے سکھاؤ ایسا نہ ہو کہ صرف دوا کا ہی ہو رہے

میں تو انجن کی گھلے بازی کا قائل ہو گیا رہ گئے نغمے ہمدی خوانوں کے ایسی تان لی

خوشی کیا ہو جو میری بات وہ بت مان جاگے مزا تو بے حد آتا ہے مگر ایمان جاتا ہے

بنوں کو نسل میں سپیکر تو رخصت قرأت میری کروں کیا مبری جاتی ہے یا قرآن جاتا ہے

عقبے کی باز پرس کا جاتا رہا خیال دنیا کی لذتوں میں طبیعت بہل گئی

ان اشعار میں سے اکثر ایسے ہیں جن میں اکبر نے ایسے خیالات کو موضوع بنایا ہے جو ایک خاص عہد کی سیاسی اور معاشرتی زندگی کے پیدا کئے ہوئے ہیں۔ ان خیالات کے اظہار کے لئے ایک طرف تو اکبر نے ایسے الفاظ کو علامت، اشارے اور اصطلاح کے صورت دی ہے جو بدلے ہوئے زمانے کے مزاج کی عکاسی و ترجمانی کرتے ہیں اور دوسری طرف ان الفاظ کے لئے ایک ایسی فضا تیار کی ہے کہ ان کے لغوی مفہوم سے بہت آگے بڑھ کر ایک ایسی حقیقت کے منظر پر جائیں جسے شاعر کے مشاہدے اور احساس نے شعر کے سانچے میں ڈھالا ہے۔ اکبر نے ان سیدھے سادے الفاظ کے ساتھ ایسے تصورات وابستہ کر دیئے ہیں کہ جب وہ شعر میں آتے ہیں تو بعض واضح خیالی پیکر اپنے ساتھ لاتے ہیں، ان اشعار میں سے بظاہر ایسے بھی ہیں جن میں شاعر نے وہی بات کہی ہے جو اس سے پہلے بھی غزل کے شعروں میں کہی جاتی رہی ہے لیکن غور سے دیکھا جائے، تو یہ بظاہر پرانی بات ماحول اور زمانے کے فرق اور بیان کے اسلوب اور انداز کے فرق سے بالکل نئی بن گئی ہے اور اس میں زندگی

کے بدلے ہوئے طریقوں پر ایسی تیکھی طنز ہے جو کسی صاحب بصیرت ہی کو زیب دیتی ہے
 اکبر نے اپنی غزل کے ذریعے اصلاحی خدمت کے علاوہ، بہ یک وقت کئی خدمتیں انجام
 دی ہیں۔ انھوں نے بہت سے نئے الفاظ کو غزل کی زبان کا جزو بنا کر اسلوب اظہار
 میں وسعت پیدا کی انہوں نے پُرانے الفاظ اور اصطلاحوں کے مفہوم میں معنی کی نئی
 وسعتیں اور گہرائیاں پیدا کیں۔ انھوں نے غزل میں ایسے مضامین داخل کئے جنہیں اب
 تک غزل کے دائرے سے خارج سمجھا جاتا تھا اور سب سے بڑی بات یہ کہ انھوں نے
 غزل کو بھی معاشرتی اصلاح کا ایک مؤثر ذریعہ بنا کر اس کے لئے ایک نئے رجحان کے
 دروازے کھولے اور غزل میں پہلی مرتبہ نظم کی شان پیدا ہوئی۔ اور لطف یہ کہ یہ سب کچھ
 اس طرح کیا کہ غزل کے نام کے ساتھ حسن لطافت کا جو تصور وابستہ ہے اس میں کہیں
 کمی نہیں آئی۔ غزل کو اکبر نے ایک نئے مزاج سے آشنا کیا۔ لیکن اس طرح کہ غزل کی
 نزاکت طبع میں فرق نہ آیا۔ وہ ہماری سیاسی اور معاشرتی زندگی کے ایک بے حد اہم
 عہد کے تقاضوں کی مکمل ترجمان ہوتے ہوئے بھی غزل ہے۔

تنقید کیا ہے؟

تنقید کیا ہے؟ — ادب کے ساتھ اس کا کیا تعلق ہے؟ — ادبی تنقید کس کو کہتے ہیں؟ — اس کی ضرورت اور اہمیت کیا ہے؟ — صحیح تنقید کیسے پیدا ہوتی ہے، اور کون سے حالات اس کو پیدا کرتے ہیں؟ — اس کی بنیادی مقتضیات کیا ہیں؟ — نظریاتی تنقید سے کیا مراد ہے؟ — غلطی تنقید کا کیا مفہوم ہے؟ — اعلیٰ درجہ کی تنقید کیسے وجود میں آتی ہے؟

یہ اور اسی قسم کے آن گشت سوالات ہیں جن سے ادب اور تنقید سے دلچسپی لینے والوں کو دو چار ہونا پڑتا ہے۔ خاصاً وقت و آن گتھیوں کو سلجھانے میں صرت کرتے ہیں لیکن باوجود مسلسل تلاش و جستجو کے بیشتر کے ذہنوں میں ایک الجھن سی باقی رہتی ہے، وہ کسی خاص نتیجے تک نہیں پہنچ پاتے اور یوں تنقید دان کے لئے ایک خواہ پریشان بن کر رہ جاتی ہے۔

اس کا اہل سبب تو یہ ہے کہ تنقید کے بارے میں مختلف لوگوں نے مختلف بلکہ متضاد باتیں کہیں ہیں۔ عالموں اور فلسفیوں کا ذکر ہی کیا ہے کہ انھوں نے تو

خوب خوب اس پر مشرقِ ستم کی ہے۔ خود ادبی تنقید کے علم برداروں نے اس کو اپنے مختلف اور متضاد نظریات سے ایک عجیب و غریب چیز بنا دیا ہے۔ چنانچہ جب ادب سے دلچسپی لینے والا تنقید کی دنیا میں داخل ہوتا ہے تو اس کو بھانت بھانت کی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ اور وہ ان آوازوں کو سن کر کچھ سہم سا جاتا ہے۔ اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا کرے، کس کی بات مانے، کس کو صحیح سمجھے اور کس کو غلط سمجھ کر نظر انداز کرے۔ بغرض وہ ایک عجیب کشمکش میں پھنس جاتا ہے اور اس پر ایک عجیب گھبراہٹ سی طاری ہو جاتی ہے۔ وہ تنقید کے خیال سے ڈرنے لگتا ہے۔ وہ اس کو عجیب و غریب خیالات کا انبیا نظر آنے لگتی ہے۔ اسی لئے وہ ادب سے دلچسپی لیتے ہوئے بھی تنقید سے دور بھاگتا ہے۔ باوجود کوشش کے وہ اس سے لگاؤ پیدا نہیں کر پاتا۔ چنانچہ تنقید ایک خاص طبقے کی چیز ہو کر رہ جاتی ہے۔ صرف اٹھنی بھر لوگ اس سے دلچسپی لیتے ہیں۔ ان کا مقصد بحث و مباحثہ ہوتا ہے اور اس طرح وہ صرف اپنے لئے ذہنی دلچسپی کا سامان فراہم کرتے ہیں۔ تنقید ان کی تعبیروں سے خواب پریشان بن جاتی ہے اس صورت حال کا نتیجہ یہ ہے کہ ادب سے دلچسپی لینے والے تو بے شمار ملتے ہیں۔ لیکن تنقید کو ادب کی ایک شاخ اور شعبہ سمجھتے ہوئے بھی لوگ اس سے خاطر خواہ رغبت نہیں رکھتے۔ برخلاف اس کے اس سے بدکتے اور کتراتے ہیں۔ چنانچہ ادب کی دنیا میں ایسے لوگوں کی فراوانی ہے جو ناول شوق سے پڑھتے ہیں۔ جن کو افسانے پڑھنے میں مزہ آتا ہے اور جو شاعری پر سر دھنتے ہیں۔ لیکن تنقید سے دلچسپی اور متاثر ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ بات یہ ہے کہ تنقید کا خیال ہی ان کے سامنے ایک خشک اور چٹیل میدان کو لا کر کھڑا کر دیتا ہے۔ اس صنف میں انہیں ادبیت نظر نہیں آتی۔ اس کے ساتھ تو انہیں سائنس اور فلسفے کا

خیال آتا ہے اور وہ اس کے بلے میں طرح طرح کی غلط فہمیوں کا شکار ہو کر نہ جانے کیا تصورات قائم کر لیتے ہیں۔

یہ صورت حال ادب اور تنقید دونوں کے لئے کوئی اچھی صورت نہیں ہے۔ کیونکہ اس سے ادب کی صحیح فضا پیدا نہیں ہوتی اور اس فضا کو پیدا کرنے کے لئے تنقید کو جو کام کرنا چاہئے، وہ اس سے بڑی حد تک محروم ہو جاتی ہے۔ تنقید کا کام تو اسی وقت شروع ہو سکتا ہے جب لوگوں کو اس سے دلچسپی ہو۔ اور وہ اس کو ادب کی ایک کارآمد صنف سمجھتے ہوں۔ جب تک تنقید کے بلے میں غلط فہمیاں دور نہ ہوں گی۔ اور اس کا صحیح تصور عام نہ ہو گا اس وقت تک نہ تو لوگ اس سے خاطر خواہ دلچسپی ہی لیں گے اور نہ اس کو ادب کی ایک کارآمد صنف ہی سمجھا جائے گا۔ ایسی صورت میں نہ تو وہ ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کی خدمت انجام دے سکتی ہے اور نہ اس سے سرور و محفوظ ہونے کے خیال کو عام کر سکتی ہے۔ حالانکہ یہی وہ بنیادی باتیں ہیں جن کی بدولت تنقید کو ایک بلند منصب پر پہنچانا نصیب ہوتا ہے۔ لیکن جب کسی ماحول میں تنقید سے دلچسپی باقی نہیں رہتی تو صحیح ادبی فضا کا پیدا ہونا مشکل ہو جاتا ہے۔ چنانچہ لوگ ایسے ماحول میں ادب کو سمجھنے اور اس سے محفوظ و سرور ہونے کی صلاحیت سے بیگانہ ہو جاتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تنقید بھی اپنا اثر کھودیتی ہے۔ اور اسے خود اپنے آپ سے بیگانہ ہونا پڑتا ہے۔ ایسے ماحول میں نہ تو ادب ہی باقی رہتا ہے اور نہ تنقید! ایک تندرست ادبی ماحول کو پیدا کرنے کے لئے ضروری ہے کہ تنقید سے دلچسپی عام ہو لوگ اس کے مقصد کو جانیں اور منصب کو صحیح طور پر پہچانیں۔ لیکن یہ اسی وقت ممکن ہو سکتا ہے۔ جب اس کو ایک نجیب چیز سمجھنے کے بجائے ایک

صحت مندر انسان کے فطری ردِ عمل کا اظہار سمجھا جائے۔ اگر ایسا ہو تو اس میں ایک انسان کے دل کی دھڑکنوں کا اندازہ سنائی دیتا ہے۔

اس کے اصول و نظریات اور اقدار و معیار اس ردِ عمل میں ضرور نمایاں نظر آتے ہیں۔ تنقید بنیادی طور پر انسان کا ایک فطری ردِ عمل ہے۔ وہ کسی شعوری کوشش سے پیدا نہیں ہوتی۔ جس ردِ عمل کے نتیجے میں تنقید کا وجود ہوتا ہے اس کی حیثیت ویسی ہی ہوتی ہے جیسے کوئی ہتے ہوئے پانی میں پتھر پھینکے اور اس کی وجہ سے پانی میں لیکا ایک آن گنت لہریں اٹھیں اور تھڑی دیر کے لئے ایک ہیجان اور اندر ہنگامہ سا برپا ہو جائے۔ تنقید کا عمل بنیادی طور پر کچھ اس قسم کا ہوتا ہے۔ کم از کم اس کی ابتدا کچھ اسی طرح ہوتی ہے فرد جب کسی ادبی تخلیق کو دیکھتا ہے تو اس کے یہاں بھی کچھ ایسی ہی لہریں اٹھتی ہیں، اور لیکا ایک ایک ہنگامہ سا برپا ہو جاتا ہے گویا اس کی ابتدا احساس و تاثر سے ہوتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اس کا شعور بھی کام شروع کر دیتا ہے اور اس کے یہاں اس ردِ عمل کے نتیجے میں پیرا ہونے والے ہیجان اور ہنگامے کی چھان بین کا عمل شروع ہو جاتا ہے لیکن یہ عمل صرف فرد کی ذات سے یا اس کی انفرادی زندگی ہی تک محدود نہیں رہتا۔ وہ اس حصار سے باہر نکلتا ہے۔ اس کے سامنے آس پاس اور گرد و پیش کی زندگی بھی ہوتی ہے۔ وہ اس زندگی کے ساتھ گہرا تعلق رکھتا ہے اس لئے اس زندگی کے مختلف پہلو اس کے عمل اور ردِ عمل پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ اس عمل اور ردِ عمل میں آس پاس اور گرد و پیش کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے یہ پہلو تنقید پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس زندگی کے معاملات و مسائل کی تنقید پر چھائی

سی پڑتی ہیں اور اس طرح تنقید ذاتی اور انفرادی رد عمل کے دائرے سے باہر نکل کر ایک اجتماعی رد عمل کا روپ بھی اختیار کرتی ہے۔ تنقید کی یہی منزل ہوتی ہے۔ جہاں اس کو تہذیبی اور سماجی معاملات و مسائل کے ساتھ اپنے آپ کو وابستہ کرنا پڑتا ہے اور وہ خیر و شر حسن کی قدروں کی تلاش کو اپنا نصب العین بنا لیتی ہے کہ انسانی زندگی انھیں خیر و حسن کی قدروں سے عبارت ہے۔

گویا تنقید زندگی سے براہ راست تعلق رکھتی ہے۔ وہ زندگی کو سمجھنے اور اس کے مختلف مظاہر کو جاننے کا ایک ہی ذریعہ ہے۔ زندگی کے ان مظاہر میں فن اور ادب کے شعبے بھی ہیں۔ ادبی تنقید انھیں کے نشیب و فراز کا سراغ لگاتی ہے۔ ان کو انسانی حدود میں رکھنا اس کے پیش نظر ہوتا ہے۔ اسی کو اس کا بنیادی مقصد کہہ سکتے ہیں۔ یہ مقصد ظاہر ہے کہ بہت بلند و وسیع اور ہمہ گیر ہے کیوں کہ ساری انسانی زندگی انھیں خیر و شر حسن کی قدروں کے گرد گھومتی ہے۔ جب کبھی زندگی ان کو نظر انداز کرتی ہے تو گویا پٹری سے اتر جاتی ہے۔ تنقید اس کو پٹری سے اترنے نہیں دیتی۔ کیونکہ وہ صرف فن و ادب میں خیر و حسن کی ان قدروں کو تلاش نہیں کرتی۔ زندگی ان کو احساس بھی دلاتی ہے اور ان کو برے متھے کا شعور بھی بیدار کرتی ہے۔ اس کے پیش نظر یہ خیال ہوتا ہے کہ زندگی اور فن دونوں خیر اور شر حسن کی قدروں کے صحیح ترجمان اور علم بردار ہوں۔ اسی لئے اس کے پیش نظر دو کام ہوتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ زندگی کو ادب کی کیا ضرورت ہے۔ اس ادب میں زندگی کی صحیح ترجمانی ہے یا نہیں، دوسرے یہ کہ اس ترجمانی میں دلوں پر اثر کرنے والا انداز کس حد تک پایا جاتا ہے۔ یہ ترجمانی اچھی بھی لگتی ہے یا نہیں۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ تنقید بیک وقت موضوع اور فن دونوں پر نظر رکھتی ہے۔ اس کے پیش نظر

یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ کون سے انسانی مسائل ادبی اور فنی تخلیق میں سموئے گئے ہیں۔ اور اس سلسلے میں کس حد تک جمالیاتی قدروں کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ تنقید کے سامنے ان سب کا ایک معیاری اور مثالی تصور ہوتا ہے۔ ادب اور فنی کردہ اسی تصور کی عینک سے دیکھتی ہے۔

تنقید کی اس مثالیت اور معیار پسندی کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اکثر اس میں اصولوں، معیاروں، اور قدروں پر بحثیں شروع ہو جاتی ہیں۔ کیونکہ بہر حال تنقید کے پیش نظر انھیں اصولوں، معیاروں، اور قدروں کی تلاش ہوتی ہے۔ ادبی اور فنی تخلیق تو اس کے نزدیک صرف انھیں معیاروں اور قدروں کی وجہ سے ادبی فنی تخلیق ہے۔ یہی سبب ہے کہ انسانی زندگی کی تاریخ کے شروع دور میں جو تنقید پیدا ہوئی ہے اس میں پڑان خیالات ہی کا بھاری رہا ہے جو اصولوں اور معیاروں کے بارے میں پیش کئے گئے ہیں۔ یہ اصول اور معیار گویا پہلے ہیں جن سے ادبی اور فنی تخلیق کو ناپا جاتا ہے۔ ان کے بغیر ادب اور فن کی صحیح اندازہ دانی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ یہ اصول اور معیار اگر سامنے نہیں رہیں تو تنقید کی کوئی اساس اور بنیاد ہی باقی نہیں رہتی۔ اس کا وجود ہوا میں معلق نظر آتا ہے۔ اور اس کی حیثیت ایک دیوانے کے خواب کی سی ہو جاتی ہے اسی لئے تنقید میں معیاروں اور قدروں پر اس قدر زور دیا جاتا ہے۔ یہ معیار اور قدریں بیک وقت زندگی اور فن دونوں سے تعلق رکھتے ہیں۔

جب تنقید میں ان معیاروں اور قدروں پر فلسفیانہ مباحث چھڑتے ہیں تو اصولی اور نظریاتی تنقید کا آغاز ہوتا ہے اور جب ان اصول و نظریات کی روشنی میں ادبی یا فنی تخلیقات، ان کی مختلف اصناف اور اس کے ظلم برداروں کا جائزہ لیا جاتا ہے تو

اس کو عملی تنقید کہتے ہیں نظریاتی اور عملی تنقید اگرچہ ذہن انسانی کی دو مختلف تحریریں ہیں۔ لیکن اس کے باوجود دونوں کے درمیان خط نہیں کھینچا جاسکتا۔ یہ دونوں اگرچہ اپنی اپنی جگہ منفرد حیثیت رکھتی ہیں لیکن ان کو خالوں میں بانٹنا ممکن نہیں کیونکہ تنقید کی دنیا میں اکثر ایسے مقامات آتے ہیں جہاں دو لوگوں ایک دوسرے کے ساتھ گھلے ملتے ہوئی نظر آتی ہیں۔ اور بعض اوقات تو وہ کچھ اس طرح سے شبر و شکر ہو جاتی ہیں کہ پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے۔ ویسے یہ بھی ایک عام بات ہے کہ نظریاتی تنقید میں عملی تنقید کے اور عملی تنقید میں نظریاتی تنقید کے پہلو اپنے آپ کو نمایاں کرتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ اصول اور نظریات پر بحث کرتے ہوئے جب تک تخلیقی ادب سے مثالیں نہ دی جائیں، اس وقت تک بات واضح نہیں ہوتی۔ اور جب بھی تخلیقی ادب کا حوالہ دے کر اس پر بحث کی جاتی ہے تو اس میں عملی تنقید کا پہلو نمایاں ہو جاتا ہے اسی طرح عملی تنقید میں خصوصیات کو واضح کرتے ہوئے جب بھی اصولوں کا بیان ہوتا ہے اور نظریات کی وضاحت کی جاتی ہے تو اس میں اصول اور نظریاتی تنقید کے پہلو کا نمایاں ہونا ضروری ہے۔ اس طرح تنقید کے یہ دونوں شعبے اکثر ایک دوسرے کے ساتھ ملے جلے نظر آتے ہیں۔

ویسے نظریاتی اور اصولی تنقید ہر ایک کے بس کی بات نہیں وہ صرف نقادوں اور فلسفیوں کا کام ہے اور نقاد بھی جب تک فلسفی نہ ہو اور فلسفی جب تک نقاد نہ ہو اس سے صحیح طور پر غبرہ برآ نہیں ہو سکتا اس لئے تنقید کی تاریخ میں جتنی بھی اہم شخصیتیں گزری ہیں ان میں یہ خصوصیات موجود تھیں۔ وہ یا تو فلسفی نقاد تھے یا نقاد فلسفی۔ انھوں نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے اور جو تصورات پیش کئے ہیں ان میں ایک فلسفیانہ اہمیت ضرور ملتی ہے۔ اسی لئے ان کی تنقید میں فلسفہ اور فلسفہ

میں تنقید نظر آتی ہے بہر حال نظر بآئی تنقید فلسفیوں کا میدان ہے۔ ہر شخص اصول اور
 نظریات کو تنقید کی شکل نہیں دے سکتا۔ البتہ علمی تنقید ادب سے دلچسپی لینے والے ہر فرد کو کسی
 نہ کسی طرح ضرور کرنی پڑتی ہے۔ جب وہ کوئی شعر سننا ہے کوئی نظم، ناول یا افسانہ پڑھتا ہے
 تو اس کے فکر و خیال میں کچھ لہریں سی اٹھتی ہیں اور وہ اس کے بلے میں کچھ نہ کچھ سمجھنے اور
 کسی نہ کسی طرح اظہار خیال کرنے کے لئے مجبور ہو جاتا ہے کسی ادبی اور فنی تخلیق کو دیکھنے کے بعد
 اس کے احساس و شعور میں کچھ لہریں سی اٹھتی ہیں کچھ خیالات اس کے یہاں پیدا ہوتے ہیں ان
 خیالات کو وہ کسی نہ کسی صورت ہی ضرور ظاہر کرتا ہے بعضوں کے یہاں ان خیالات
 کی نوعیت محض ذاتی اور انفرادی ہوتی ہے بعضوں کے یہاں اجتماعیت اور افادیت
 کے ساتھ ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ بعضوں کے یہاں ان خیالات کی بنیاد محض جذبات
 پر استوار ہوتی ہے۔ اور بعضوں کے ہاں ان کا محرک شعور ہوتا ہے، اس کا انحصار
 تمام تر اظہار کرنے والے کی شخصیت پر ہے۔ بعض افراد طبعاً جذباتی ہوتے ہیں۔ ان
 کے یہاں تنقید تمام تر تاثرات کا اظہار ہوتی ہے۔ اسی لئے اس تنقید کو تاثراتی تنقید
 کہتے ہیں۔ کچھ لوگوں کو تاریخ سے زیادہ دلچسپی ہوتی ہے ان کے خیالات میں تاریخی واقعات
 و حالات کا پیر تو ہوتا ہے۔ اس لئے ان کی تنقید تاریخی تنقید کہلاتی ہے۔ کچھ ایسے بھی
 ہیں جن کو عمرانی معاملات اور مسائل سے گہرا لگاؤ ہوتا ہے۔ اس لئے جن خیالات کا وہ
 اظہار کرتے ہیں اس کو عمرانی تنقید کہتے ہیں۔ بعض کے پیش نظر انفرادی نفسیات ہوتی ہے۔
 اس لئے ان کے اظہار خیال کو نفسیات کے تابع ہونا پڑتا ہے۔ اور ان کی تنقید اسی
 نسبت سے نفسیاتی کہلاتی ہے علمی تنقید میں اس رنگارنگی کے کرشمے جگہ جگہ دامن
 دل اپنی طرف کھینچتے ہیں کیونکہ اس میں انسانی فطرت اور مزاج کی رنگارنگی

اپنا جلوہ دکھاتی ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ادبی نقادان تمام علوم کا ماہر ہوتا ہے۔ وہ ان علوم کی روشنی میں ادب اور ادبی تخلیقات کو دیکھتا ضرور ہے۔ لیکن اس کے پیش نظر ہر حال ادب ہوتا ہے یہ علوم نہیں ہوتے اس لئے صحیح ادبی تنقید وہ ہے جو ان علوم سے خاطر خواہ استفادہ تو حاصل کرے۔ لیکن ادب اور ادبی اقدار کو پس پشت ڈال کر صرف ان علوم کے مختلف معاملات و مسائل کی گتھیاں نہ سلجھاتی رہے۔ یہ کام ان علوم کے ماہروں کا ہے ادب کے نقادوں کا نہیں ادیب کے نقادوں کی توجہ تو اول و آخر وہی کی طرف ہونی چاہئے کیونکہ ادب ہی ان کی توجہ کا میدان ہوتا ہے۔ اس لئے ان کی تنقید ادب کو سمجھنے اور اس سے محفوظ و سرور ہونے کا اہم کام انجام دیتی ہے۔ یہ صحیح تنقید کا مقصد ہے۔

تنقید اور خصوصاً غملی تنقید کی اعلیٰ ترین منزل وہی ہے جہاں ادب سے دلچسپی رکھنے والا ادبی فنی تخلیق کو بیک وقت جذباتی اور تاثراتی، تاریخی اور عمرانی، نفسیاتی اور جمالیاتی زاویہ ہلئے نظر سے دیکھتا ہے۔ ان سب کے مجموعی امتزاج ہی سے صحیح غملی تنقید پیدل ہوتی ہے کیونکہ ادب اور ادبی تخلیق کے محرکات میں یہ پہلو بڑا کام کرتے ہیں اسی لئے صحیح اور اعلیٰ درجے کی غملی تنقید وہ ہے جس میں سب سے پہلے ادبی تخلیق کے موضوع اور مواد کو دیکھ جائے اور اس کی اصلیت اور حقیقت کو تلاش کیا جائے اس سلسلے میں جو بات سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے وہ یہ ہے کہ آیا تخلیقی فن کار نے اپنے موضوع کو خلوص اور صداقت کیساتھ پیش کیا ہے یا نہیں۔ احساس کی شدت اور جذبہ کی صداقت کا سراغ لگائے بغیر اس منزل تک رسائی ناممکن ہے اس کے ساتھ ہی اس بات کی تلاش اور جستجو بھی ضروری ہے کہ اسکی بنیاد انسانی اقدار پر استوار ہے یا نہیں انسانی اقدار کے خیال کو انفرادی اور اجتماعی زندگی کا صحیح شعور ہی پیدا کر سکتا ہے۔ اس لئے

غلی تنقید میں ماحول اور حالات کے مدوجزر کو بھی سامنے رکھنا پڑتا ہے۔ ایسا کئے بغیر موضوع کی تہہ تک پہنچنا ناممکن سی بات ہے۔ غرض یہ کہ فنی اور ادبی تخلیق کی تشکیل میں جتنے محرکات اور عوامل بھی کام کرتے ہیں غلی تنقید ان سب پر نظر رکھتی ہے۔ موضوع کی تلاش اور مواد کی جستجو میں اس کو ان سب کی تہہ تک پہنچنا پڑتا ہے۔ مختلف علوم کی روشنی اس کے لئے شمع راہ کا کام کرتی ہے۔ اور وہ اس روشنی میں ان کو دیکھتی ہوئی آگے بڑھتی ہے اسی کو تجزیہ کہتے ہیں اور یہ تجزیہ غلی تنقید کا دوسرا نام ہے۔ اس تجزیے میں جذباتی، سماجی، عمرانی، تہذیبی، لفظیاتی، اور جالیاتی تمام پہلو صحیح غلی تنقید کے پیش نظر رہتے ہیں۔ ان سب کو سامنے رکھ کر جو نتائج نکالتی ہے انہیں کو اس کا بنیادی نصب العین سمجھنا چاہئے۔

ظاہر ہے کہ اصولوں کو سامنے رکھے بغیر نصب العین کی اس منزل تک پہنچنا ناممکن ہے۔ اسی لئے اصولی اور نظریاتی تنقید غلی تنقید کے سانچہ گہرا ربط رکھتی ہے اور یہ بات غلط نہیں ہے کہ ان دونوں کی مکمل ہم آہنگی ہی تنقید کی معراج ہے۔

جگن ناتھ اذاد ایم۔ اے

اقبال کے کلام کا متصوفانہ لب و لہجہ

علامہ اقبال کی شاعری میں ”نظریہ تصوف“ کا ارتقاء تلاش کرنے سے قبل لفظ ”تصوف“ کے متعلق ایک آدمی بات کہنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ یہ لفظ کثرت استعمال سے اب اس مقام تک آپہنچا ہے جہاں اس کے باسے میں کہا جاسکتا ہے کہ غرض یہ ہے وہ لفظ کہ شرمندہ معنی نہ ہوا

غیر حاضر اپنی مادی ترقیوں کے باعث ”تصوف“ کے ان گہرے معانی سے قریب قریب نا آشنا ہو چکا ہے جن کی تابانی سے ایک زمانے تک ہندوستان، ایران اور وسط ایشیا کی رُوح جگمگاتی رہی۔ آج ”تصوف“ کا وہ سوز ٹھنڈا پڑ چکا ہے۔ جو شعر و ادب کو ابدی حرارت اور روشنی بخشتا رہا اور جس سے دلوں کی دنیا میں مسلسل انقلاب آتے رہے۔ آج لفظ ”تصوف“ کے لغوی معنی ڈھونڈے جلتے ہیں، اس لفظ کا مخرج تلاش کیا جاتا ہے، بخشش کی جاتی ہیں کہ یہ ”صفا“ سے ہے یا ”صفت“ سے یا ”صوت“ سے جسے پہننے والا شاید بتدوینِ صوفی کہلاتا تھا۔ حالانکہ ہم اگر ذرا

شرح و بیان سے گزر جائیں اور رومی اور حافظ سے لے کر نظیری تک کے کلام کو ایک
 نظر دیکھ لیں تو شاید "تصوف" کا بحث طلب لفظ اپنی تمام تابانی کے ساتھ ایک کھلی
 کتاب بن کر سامنے آجائے ورنہ جہاں تک اس جہان معنی کو تشریح و توضیح کا جامہ
 پہنانے کا تعلق ہے ممکن ہے بحث کرنے والے کسی ایک نتیجے پر نہ پہنچ سکیں کیونکہ رومی
 کی واردات قلبی حافظ کی واردات قلبی تو نہیں ہو سکتیں۔ بنیادی بات تو تصوف کی روح
 تک پہنچنے کی ہے۔ صوفی کا جذبہ تلاش و جستجو اور اس تلاش میں اس کی کامرانی بشر کے
 ادراک کی گرفت سے باہر ہیں۔ یہ بات الگ ہے کہ ہم اس نتیجے پر بھی ادراک ہی کی بدولت
 پہنچتے ہیں۔ حقیقت کی تہ تک پہنچنے اور ہستی مطلق سے وصال کے لئے صوفی لباس حجاز
 برقرار نہیں رکھ سکتا۔ صوفی کا راستہ ایک کٹھن راستہ ہے اور ہمارا ادراک اور احساس اسے
 پوری طرح سمجھنے سے قاصر ہے۔ قرۃ العین طاہرہ نے اس کیفیت فراق کو بڑے سادہ
 انداز سے اپنے چند اشعار میں یوں بیان کیا ہے

گر بتواندم نظر چہرہ بہ چہرہ رد برو

شرح و ہم غم ترا نکتہ بہ نکتہ مو بمو

از پے دیدن رخت ہچو صیاف نادہ ام

خانہ بخانہ در بدر کوچہ بہ کوچہ کو بکو

می رود از فراق تو خون دل از دیدہ ام

دجلہ بہ دجلہ کم بہ کم چشمہ بہ چشمہ جو بجو

مہر ترادل حزی یافتہ بر قماش جان

رشتہ بہ رشتہ نخ بہ نخ تار بہ تار پو بہ پو

در دل خویش ظاہر گشت و ندید جز ترا

صفحہ بہ صفحہ لاپہ لا پردہ بہ پردہ تو بہ تو

ظاہر ہے کہ فراق و وصال کی یہ کیفیت مجازی فراق و وصال سے مختلف ہے۔ اور چونکہ یہ روحانی تعلق عام ادراک و فہم کی حدود میں نہیں آتا اس لئے تصوف کو ہر قسم کی مجذوبانہ حرکتوں سے منسوب کیا جاتا ہے اور صوفی کو غیر متوازن اور بے عمل کے خطابات سے نوازا جاتا ہے یہاں اس حقیقت کو فراموش کر دیا جاتا ہے کہ تصوف کا ایک اپنا جہان معنی ہے اس جہان معنی کو ہم اپنے دنیاوی پیمانے سے نہیں تاپ سکتے۔ مولانا روم خواجہ حافظ حضرت امیر خسرو۔ خواجہ میر درد، جامی، غلام آزاد و رامندر ناتھ ٹیگور کے افکار عالیہ کی عظمت سے کسے انکار ہے اور یہ سب کچھ متصوفانہ خیالات کا پر تو نہیں تو اور کیا ہے۔ اقبال کا شمار اردو یا فارسی کے صوفی شعراء میں نہیں کیا جاتا لیکن یہ کہنا بھی بہت مشکل ہو گا کہ اقبال تصوف سے اپنا دامن بچا کر نکل گئے ہیں بلکہ اگر ہم یہ کہیں کہ اقبال کا کلام ایک صوفی شاعر کا کلام نہ ہوتے ہوئے بھی تصوف کی کیفیت اور سرشاری سے لبریز ہے تو غلط ہو گا۔

اقبال کی پہلی تصنیف ”اسرار خودی“ ۱۹۱۵ء میں شائع ہوئی۔ جب اس کا نیا ایڈیشن ۱۹۲۰ء میں چھپا تو اس کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر آراء نے نکلسن نے لکھا ہے اقبال کے دلائل پڑھنے والے کو قائل کر سکیں یا نہ کر سکیں۔ لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں ہو سکتا کہ کلام اقبال قاری کے دل کو صرف متاثر ہی نہیں کرتا بلکہ اس پر ایک عجیب و غریب کیفیت بھی طاری کر دیتا ہے۔ یہ رائے ڈاکٹر نکلسن نے اس وقت دی تھی جبکہ اقبال کی دوسری زندہ جاوید تصانیف ”پیام مشرق“

”زبورِ عظیم“ ”جاویدنامہ“ ”بانگ درا“ اور ”اسلامی تفکر کی تشکلیں جدید“ ابھی منظرِ عام پر نہیں آئی تھیں آج دُنیلے علم و ادب اقبال کے فلسفیانہ افکار کی عظمت سے بخیر بی واقف ہو چکی ہے۔ اس عظمت کو تسلیم کرنے کے لئے ہمیں کسی بحث میں الجھنے یا دلائل پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔ ڈاکٹر نکاتین نے جو کچھ کہا اس کا مفہیم صرف اتنا ہی ہے۔ کہ اقبال کا کلام ہماری تفکر کی بنیاد پر ہمارے وجودات کو زیادہ متاثر کرتا ہے۔ اس کے اسباب ظاہر ہیں ایک سبب تو یہ ہے کہ اقبال نے فارسی کے جن شعرا کا کسی نہ کسی حیثیت میں اثر قبول کیا ہے وہ اپنے اپنے انداز سے تصویف کے رنگ میں رنگے ہوئے تھے۔ ان صوفی شعرا میں رومی، عطار اور سنائی کا نام خاص طور سے قابل ذکر ہے۔ ان کے مطالعہ نے اقبال کے دل میں تصویف کا نکھر ہوا ذوق پیدا کر دیا۔ ڈاکٹر نکاتین غالباً ”اس حقیقت کو فراموش کر گئے کہ اقبال بے شک ایک فلسفی بھی لیکن بنیادی طور پر وہ شاعر تھے انھوں نے خود اور دلیل کو بڑی اہمیت دی ہے لیکن وجدان کی اہمیت ان کی نظر میں خود اور نظم سے کہیں زیادہ رہی ہے یہی وجدان جب دل شاعر میں پردیش پاتا ہے تو تصویف کے قریب قریب جا پہنچتا ہے۔ اقبال محض ایک خشک فلسفی نہیں بلکہ ان کا فلسفہ تصویف کے کیف میں ڈوبا ہوا ہے۔“

مذکورہ مشنری ”اسرارِ خودی“ کا جس میں بقول مصنف ”خودی کی حقیقت اور اس کا کام پر بحث کی گئی ہے“ تصویف کے موضوع سے بہت گہرا تعلق ہے جسے قدرِ تفصیل سے بیان کرنا ضروری ہے کیونکہ اس مشنری میں اقبال کی شاعری اور تصویف کے باہمی رشتے کا ایک بڑا نازک مقام ہمارے سامنے آتا ہے۔

مثنوی کے پہلے ایڈیشن میں مصنف کے قلم سے ایک دیباچہ شامل تھا جو بعد کے ایڈیشنوں میں نظر نہیں آتا۔ اس دیباچے میں جہاں نفی خیزی کے نظریے کی ابتدا اور مسلمانوں میں اُسکی اشاعت پر بحث کی گئی ہے وہاں یہ بھی بتایا گیا ہے کہ اس کے کیا نتائج ظہور پذیر ہوئے مسلمان اسلام کی روح سے کس طرح بیگانہ ہو گئے اور یہ بیگانگی انہیں بالآخر کہاں تک لے گئی آخر میں لفظ خودی کی وضاحت موجود ہے۔ اس دیباچے میں تصوف کا ذکر کرتے ہوئے غلام اقبال لکھتے ہیں۔

”بنی نوع انسان کی ذہنی تاریخ میں سری کرشن کا نام ہمیشہ ادب و احترام سے لیا جائے گا کہ اس عظیم الشان انسان نے ایک نہایت دلفریب پیرایہ میں اپنے ملک و قوم کی فلسفیانہ روایات کی تنقید کی اور اس حقیقت کو آشکارا کیا کہ ترکِ عمل سے مراد ترکِ کل نہیں ہے۔ کیونکہ عمل افضلِ فطرت ہے اور اسی سے زندگی کا استحکام ہے بلکہ ترکِ عمل سے مراد یہ ہے کہ عمل اور اس کے نتائج سے مطلقِ دل بستگی نہ ہو۔ سری کرشن کے بعد سری رامانج بھی اس رستے پر چلے مگر انوس ہے کہ جس عروسِ معنی کو سری کرشن اور سری رامانج بے نقاب کرنا چاہتے تھے شری شکر کے منطقی طلسم نے اُسے پھر محجوب کر دیا اور سری کرشن کی قوم ان کی تجدید کے عثر سے محروم رہ گئی۔“

”مغربی الیٹیاں اسلامی تحریک بھی ایک نہایت زبردست پیغامِ عمل تھی گو امرِ تحریک کے نزدیک آنا ایک مخلوقِ ہستی ہے جو عمل سے لازماً ہوا سکتی ہے۔ مگر مسئلہ ان کی تحقیق و تدقیق میں مسلمانوں اور ہندوؤں کی ذہنی تاریخ میں ایک عجیب و غریب مماثلت ہے اور وہ یہ کہ جس نقطہ خیال سے شری شکر نے گیتا کی تفسیر کی اس

نقطہ خیال سے شیخ محی الدین ابن عربی اندلس نے قرآن شریف کی تفسیر کی جس نے مسلمانوں کے دل و دماغ پر نہایت گہرا اثر ڈالا ہے شیخ اکبر کے علم و فضل اور ان کی زبردست شخصیت نے مسئلہ وحدت الوجود کو جس کے وہ ان تھک مفسر تھے اسلامی تخیل کا ایک لاینفک عنصر بنادیا۔ حمید الدین کرمانی اور فخر الدین عراقی ان کی تعلیم سے نہایت متاثر ہوئے اور رفتہ رفتہ چودھویں صدی کے تمام غجبی شعراء اس رنگ میں رنگین ہو گئے ایرانیوں کی نازک مزاج اور لطیف الطبع قوم اس طویل دماغی مشقت کی کہاں متحمل ہو سکتی تھی جو جزو سے کل تک پہنچنے کے لئے ضروری ہے۔ انھوں نے جزو اور کل کا دشوار گزار درمیانی فاصلہ تخیل کی مدد سے طے کر کے ”رگ چراغ“ میں ”خون آفتاب“ کا اور ”شرار سنگ“ میں ”جلوہ طور“ کا بلا واسطہ مشاہدہ کیا۔ ”مختصر یہ کہ ہندو حکماء نے مسئلہ وحدت الوجود کے اثبات میں دماغ کو اپنا مخاطب کیا مگر ایرانی شعراء نے اس مسئلے کی تفسیر میں زیادہ خطرناک طریق اختیار کیا یعنی انھوں نے دل کو اپنی آماجگاہ بنایا اور ان کے حسین و جمیل نمکتہ آفرینیوں کا آخر کار یہ نتیجہ ہوا کہ اس مسئلے نے عوام تک پہنچ کر قریباً تمام اسلامی اقوام کو ذوق غم سے محروم کر دیا۔ علمائے قوم میں سب سے پہلے غالباً ابن تیمیہ علیہ الرحمۃ اور حکماء میں واحد محمود نے اسلامی تخیل کے اس ہمہ گیر میلان کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی مگر افسوس ہے کہ واحد محمود کی تصانیف آج ناپید ہیں۔ ملا حسن قانی کشمیری نے اپنی کتاب دلبستان مذاہب میں اس حکیم کا تھوڑا سا تذکرہ لکھا ہے جس سے اس کے خیالات کا لہر اندازہ نہیں ہو سکتا۔ ابن تیمیہ کی زبردست منطق نے کچھ نہ کچھ اثر ضرور کیا مگر حق یہ ہے کہ منطق کی ٹھکی شعری ذلریائی کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔“

اس دیا ہے کے بعد مشنوی کے پہلے ایڈیشن میں حکیم افلاطون اور خواجہ
حافظ شیرازی کا ذکر ہے۔ حافظ علیہ الرحمۃ کے متعلق بیستیس اشعار میں سے چند
اشعار "نقل کفر کفر نہ باشد" کے مصداق یہاں نقل کئے جاتے ہیں تاکہ اقبال
کا نظریہ تصوف سمجھنے میں آسانی پیدا ہو۔

ہوشیار از حافظ صہبا گسار	جاش از ہر اہل سرمایہ دار
رہن ساقی خرقہ پر ہنیرا و	مے علاج ہوا رستا خیرا و
نیست خیر از بادہ در بازارا و	از دو جام آشفۃ شد و ستارا و
چوں خراب از بادہ کلکوں شود	مایہ دار حشرت قاروں شود
مفتی اقلیم اومینا بدوش	محتسب نمون پیرے فروش
طوب ساغر گردش زنگی مے	خواست فتویٰ از بابہ فکے مے
آہنچناں مست شراب بندگی است	خواجہ و محرم ذوق خواجگی است
آن فقیہ ملت مے خوارگان	آن امام امت بے چارگان
گو سفند است دلوا آموخت است	عشوہ و ناز و ادا آموخت است
ضعف را نام توانائی دہد	ساز و اقوام را اغوا کند
حافظ جادو بیان شیرازی است	عرقی آتش زبان شیرازی است
ابن سوئے ملک خودی مرکبچاند	آن کنار آب رکن آباد ماند
ابن قلیل ہمت مردانہ	آن زر مرز زندگی بیگانہ
دست این گیرد ز انجم خوشہ	چشم آن از اشک دارد توشہ
بادہ زن باغری ہنگامہ خیز	زندہ از صحبت حافظ گر نیز

این فسون زندگی از مار بود جام او شان جی از مار بود

محفل از در خور ابرار نیست ساغر از دہل احرار نیست

بے نیاز از محفل حافظ گذر

الحذر از گو سفندان الحذر

ان اشعار کا شائع ہونا تھا کہ ملک میں علامہ اقبال کے خلاف ایک ننگار

برپا ہو گیا۔ خواجہ حافظ کو مشرق میں ایک شاعر اور ساتھ ہی ساتھ ایک روحانی

شخصیت کی حیثیت سے جو اہمیت حاصل ہے وہ رنگ لائی ہندوستان میں خواجہ

صاحب کے مداحوں کی کمی نہ اس زمانے میں تھی نہ اب ہے چنانچہ صوفیا حضرات

خواجہ حافظ کے بارے میں علامہ اقبال کے اشعار سے بہت برہم ہوئے نتیجہ یہ

ہوا کہ اقبال کی مخالفت کا سلسلہ شروع ہو گیا جس میں خواجہ حسن نظامی مرحوم اور

پیرزادہ ظفر احمد مصنف مثنوی "راز بخودی" پیش پیش تھے ستم بالائے ستم ہوا کہ

لسان العصر حضرت اکبر الہ آبادی مرحوم بھی ان دو حضرات کی تحریروں سے متاثر ہوئے

بغیر نہ رہ سکے چنانچہ انھوں نے اس زمانے میں مولانا عبدالمجید دریابادی کو جو

خطوط لکھے۔ ان میں اقبال کے خیالات پر شدید الفاظ میں نکتہ چینی کی اور اپنے خیالات

کا اظہار ان الفاظ میں کیا کہ "حضرت اقبال معلوم نہیں کیوں تصوف کے پیچھے پڑے

ہیں" (۶ اگست ۱۹۱۷ء) "اقبال صاحب کو آج کل تصوف پر حملے کا برا مشرق

ہے۔ لکھتے ہیں عجی فلاسفی نے عالم کو خدا قرار دے رکھا ہے اور یہ بات غلط

ہے۔ خلاف اسلام ہے" (یکم ستمبر ۱۹۱۷ء) "اقبال صاحب نے جب سے فقط

شیرازی کو علامہ برا کہا ہے۔ میری نظر میں کھٹک ہے ہیں ان کی مثنوی "راز بخودی"۔

آپ نے دیکھی ہوگی۔ اب ”رموز بخودی“ شائع ہوئی ہے۔ میں نے نہیں دیکھی
 دل نہیں چاہا۔ (۱۱ جون ۱۹۱۸ء)

اس سے زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ ”رموز بخودی“ کی ایک جلد حضرت علامہ
 نے خود حضرت اکبر کو بھیجی لیکن انھوں نے مولانا عبدالمجید دریا بادی کو ایک خط میں لکھا
 کہ ”اقبال نے ”رموز بخودی“ مجھے بھیجی ہے لیکن اس کا مطالعہ کرنے کو دل نہیں چاہا۔“
 حضرت اکبر کی اس روش سے علامہ اقبال کو جو پریشانی اور رنج ہوا ہوگا
 اس کا اندازہ علامہ کے ان خطوط سے ہو سکا ہے جو انھوں نے حضرت اکبر و خواجہ
 حسن نظامی کو لکھے۔ حضرت اکبر ال آبادی کے نام آپ لکھتے ہیں ”یہ نے خواجہ حافظ
 پر کہیں یہ الزام نہیں لگایا کہ ان کے دیوان سے سیکشی بڑھ گئی میرا اعتراض حافظ پر بالکل
 اور نوعیت کا ہے۔“ اسرار بخودی میں جو لکھا گیا وہ ایک لٹریچر کی لکھنا العین
 کی تنقید تھی جو مسلمانوں میں کئی صدیوں سے مقبول ہے اپنے وقت میں اس نصیب العین
 سے ضرور فائدہ ہوا۔ لیکن اس وقت یہ غیر مفید ہی نہیں بلکہ مضر ہے۔ خواجہ حافظ کی ولایت
 سے اس تنقید میں کوئی سروکار نہ تھا۔ نہ اُن کی شخصیت سے نہ ان کے اشعار میں
 ”مے“ سے مراد وہ ہے جو لوگ ہوٹلوں میں پیتے ہیں۔ بلکہ اس سے وہ حالت
 شکر مراد ہے جو حافظ کے کلام سے پیدا ہوتی ہے۔

”میں پہلے لکھ چکا ہوں کہ کون تصوف میرے نزدیک قابل اعتراض ہے میں
 نے جو کچھ لکھا ہے وہ کوئی نئی بات نہیں ہے مجھ سے پہلے حضرت علامہ الدولہ سنجانی
 یہی بات لکھ چکے ہیں۔ حضرت جنید بغدادی لکھ چکے ہیں میں نے شیخ محی الدین ابن عربی
 اور منصور حلاج کے متعلق وہ الفاظ نہیں لکھے جو حضرت سنجانی اور جنید نے ان

بزرگوں کے متعلق ارشاد فرمائے ہیں۔ ہاں میں نے ان کے عقائد اور خیالات سے
بیزاری ضرور ظاہر کی ہے۔

”معاف کیجئے مجھے تو آپ کے خطوط سے یہ معلوم ہوا ہے کہ آپ نے مشنوی
”اسرار خودی“ کے وہی اشعار دیکھے ہیں جو حافظ کے متعلق لکھے گئے باقی اشعار
پر شاید نظر نہیں فرمائی۔ کاش آپ کو ان کے پڑھنے کی فرصت مل جاتی تاکہ آپ ایک
مسلمان پر بدظنی کرنے سے محفوظ رہتے۔ عجیبی تصوف سے لڑکچر میں دلفریبی اور حسن تو
پیدا ہوتا ہے لیکن ایسا کہ طبائع کو پست کرنے والا ہے۔ اس کے برعکس اسلامی
تصوف دل میں قوت پیدا کرتا ہے اور اس قوت کا اثر لڑکچر پر ملتا ہے۔

”میرا تو یہی عقیدہ ہے کہ مسلمانوں کا لڑکچر تمام ممالک اسلامیہ میں قابل اصلاح
ہے۔ تنوہی لڑکچر کبھی دنیا میں زندہ نہیں رہ سکا قوم کی زندگی کے لئے اس کا اور
اس کے لڑکچر کا رجائی ہونا ضروری ہے۔ (۱۱ جون ۱۹۸۸ء)

”آپ مجھے تناقص کا ملزم گردانتے ہیں یہ بات درست نہیں ہے۔ مگر میری
بدظنی یہ ہے کہ آپ نے مشنوی ”اسرار خودی“ کو اب تک نہیں پڑھا میں نے
گزشتہ خط میں عرض بھی کیا تھا کہ ایک مسلمان پر بدظنی کرنے سے محترز رہنے کے لئے
میری خاطر سے ایک دفعہ پڑھ لیجئے اگر آپ ایسا کرتے تو یہ اعتراض نہ ہوتا۔

آن چناں گم شو کہ یکسر سجدہ شو

”اور مشنوی ”اسرار خودی“ کے مضامین میں کوئی تناقص نہیں ہے۔ یہ بات
تو میں نے پہلے جہد میں اس سے بھی زیادہ واضح طور پر بیان کی ہے۔

اندکے اندر سرائے دل نشیں ترک خود کن سوئے حق ہجرت گزین

محکم از حق شرسوئے خود گمازن لات غزلے ہو س راسر شکن
ہر کہ در اقلیم لا آباد شد ناخ از بند زن واد لاد شد

”میں اس خودی کا حامی ہوں جو سچی بخودی سے پیدا ہوتی ہے یعنی جو نتیجہ ہے
ہجرت الی الحق کرنے کا اور جو باطل کے مقابلہ میں پہاڑ کی طرح مضبوط ہوتی ہے۔ مگر
ایک اور بخودی ہے جس کی دو قسمیں ہیں۔

(۱) ایک وہ جو عاشقانہ شاخری کے پڑھنے سے پیدا ہوتی ہے یہ اس قسم سے
ہے جو افیون و شراب کا نتیجہ ہے۔

(۲) دوسری وہ بخودی ہے جو بعض صوفیہ اسلامیہ اور تمام ہندو جوگیوں کے
نزدیک ذاتِ انسانی کو ذاتِ باری میں فنا کر دینے سے پیدا ہوتی ہے۔ اور یہ
فنا ذاتِ باری میں ہے نہ احکام باری میں۔

”پہلی قسم کی بخودی تو ایک حد تک مفید بھی ہو سکتی ہے۔ مگر دوسری قسم
کی بخودی تمام مذہب و اخلاق کی جڑ کاٹنے والی ہے میں ان دونوں قسموں کی
بخودی پر معترض ہوں اور بس۔ حقیقی اسلامی بخودی میرے نزدیک اپنے ذاتی
اور شخصی میلانات و رجحانات و تخیلات کو چھوڑ کر اللہ کے احکام کا پابند ہو جانا ہے
یہی اسلامی تصوف کے نزدیک فنا ہے۔ البتہ عجب تصوف فنا کے کچھ اور معنی جانتا
ہے جس کا ذکر اوپر کر چکا ہوں۔“

اس سلسلے کا ایک خط خواجہ حسن نظامی کے نام ملاحظہ کیجئے۔ ”مجھے
خوب معلوم ہے کہ آپ کو اسلام اور پیغمبر اسلام (صلعم) سے عشق ہے پھر یہ کیونکر
ممکن ہے کہ آپ کو ایک اسلامی حقیقت معلوم ہو جائے اور آپ اس سے انکار کریں۔

— بلکہ مجھے ابھی سے یقین ہے کہ بالآخر آپ میرے ساتھ اتفاق کریں گے۔ میری نسبت ہی آپ کو معلوم ہے۔ میرا فطری اور آسمانی میدان تصوف کی طرف ہے اور یورپ کا فلسفہ پڑھنے سے یہ میلان اور بھی تیز ہو گیا تھا کیونکہ یورپین فلسفہ بحیثیت مجموعی وحدۃ الوجود کی طرف رخ کرتا ہے مگر قرآن میں تدبیر کرنے اور تاریخ اسلام کا بغور مطالعہ کرنے سے مجھے اپنی غلطی کا احساس ہو گیا اور میں نے محض قرآن کی خاطر اپنے قدیم خیال کو ترک کر دیا اور اس قصد کے لئے مجھے اپنے فطری اور آسمانی رجحانات کے ساتھ ایک خوفناک دماغی اور قلبی جہاد کرنا پڑا۔

”تصوف جو مسلمانوں میں پیدا ہوا اور اس جگہ تصوف سے میری مراد ایرانی تصوف ہے۔ اس نے ہر قوم کی رہبانیت سے فائدہ اٹھایا ہے اور ہر راہی تعلیم کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی ہے یہاں تک کہ قمری تحریک کا مقصد بھی بالآخر قیود و شریعہ اسلامیہ کو فنا کرنا تھا اور بعض صوفیاء کی نسبت تاریخی شہادت موجود ہے کہ وہ اس تحریک سے تعلق رکھتے تھے۔“

”حضرت امام ربانی مجدد الف ثانی نے مکتوبات میں ایک جگہ یہ بحث کی ہے کہ ”گستن“ اچھا ہے یا ”پیوستن“، یعنی فراق اچھا ہے یا وصال میرے نزدیک ”گستن“، غین اسلام ہے اور ”پیوستن“ رہبانیت یا ایرانی دیگر اسلامی تصوف ہے اور میں اسی غیر اسلامی تصوف کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتا ہوں... گذشتہ علمائے اسلام نے بھی ایسا ہی کیا ہے اور اس بات کی تاریخی شہادت موجود ہے“ (۳۰ دسمبر ۱۹۱۵ء)

اب اس سلسلے میں غلامہ اقبال کا ایک خط ہمارا جو سرکشن پرشاد مدارالمہام

حیدر آباد کے نام بھی منقول ہے علامہ لکھتے ہیں ”میں نے دو سال کا غرضہ ہوا تصوف کے بعض مسائل سے کسی قدر اختلاف کیا تھا اور وہ اختلاف ایک غرضہ سے صوفیائے اسلام جدا آتا ہے۔ کوئی نئی بات نہیں تھی۔ مگر افسوس ہے بعض نادان لوگوں نے میرے مضامین کو (جو مشنری میں لکھے ہیں) تصوف کی دشمنی پر محمول کیا میں نے اپنی پوزیشن محض اس لئے واضح کی کہ خواجہ صاحب (حسن نظامی دہلوی) نے مشنری پر اعتراض کئے تھے چونکہ میرا عقیدہ تھا اور ہے کہ اس مشنری کا پڑھنا اس ملک کے لوگوں کے لئے (خصوصاً مسلمانوں کے لئے) مفید ہے اور اس بات کا اللہ شہید تھا کہ خواجہ صاحب کے مضامین کا اشرار چھانہ ہو گا۔ اس واسطے مجھے اپنی پوزیشن صاف کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔“ (۲۰ جنوری ۱۹۱۸ء)

خلوہ کے ان اقتباسات سے یہ حقیقت بخوبی ظاہر ہو سکتی ہے کہ اقبال تصوف کے خلاف نہیں تھے بلکہ اس تصوف کے خلاف تھے جسے انھوں نے غیر اسلامی تصوف سے تعبیر کیا ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اسلامی تصوف کیا ہے کیونکہ جہاں تک اسلام کا تعلق ہے اس کے ابتدائی زمانے میں کہیں بھی ”تصوف“، ”اصوفی“ کی اصطلاحیں نظر نہیں آتیں۔ قرآن اور حدیث تصوف کے لفظ تک سے آشنا نہیں۔ یہ لفظ دوسری صدی ہجری میں عربی زبان میں داخل ہوا اور پھر ویسے بھی تصوف یا دیانت ایک خالص ہندوستانی نظریہ حیات ہے۔ شری راج گوپال اچاریہ نے اپنے رسالہ موسوم بہ ”دیانت“ میں اسے ہندوستان کے تمدن کی بنیاد قرار دیا ہے۔ جواہر لال نہرو نے ”دریافت ہند“ میں اس کی تشریح یہ کی ہے کہ ”دیانت“ ویدوں کا انت یعنی انتہا ہے۔ ویدوں کی تعلیم جب شرح و بیان کا لباس پہن کر

اپنٹوں کے فلسفے کی صورت میں جلوہ گر ہوتی تو اسے دیدانت نام دیا گیا گو یا بنیادی طور پر دیدانت یا تصوف فلسفہ تو دید ہی کا ہوا اور دید کیب عالم وجود میں آیا اگر ہم اس بحث کو مدہی رنگ بھی دیں اور یہ دعوے تسلیم نہ بھی کریں کہ دیدابتدائے آفرینش کے ساتھ عالم وجود میں آئے۔ اور پھر عصر حاضر کے محققین کی جانب ہی رجوع کریں تو بھی دید کی عمر چار پانچ ہزار برس سے کیا کم متعین ہو سکے گی۔

یہ فلسفہ اپنے صدیوں کے سفر میں نہ جانے کتنے مفسروں کے ہاتھ میں آیا۔ بقول اقبال ”ہندو قوم کے دل درماخ میں عملیات و نظریات کی ایک عجیب طریق سے آمیزش ہوئی ہے۔ اس قوم کے موشگاف حکماء نے قوتِ غل کی حقیقت پر نہایت دقیق بحث کی ہے اور بالآخر اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ انا کی حیات کا یہ مشہود تسلسل جو تمام آلام و مصائب کی جڑ ہے عمل سے متعین ہوتا ہے یا یوں کہئے کہ انسانی انا کی موجودہ کیفیات اور لوازم اس کے گزشتہ طریقِ عمل کا لازمی نتیجہ ہیں اور جب تک یہ قانونِ عمل اپنا کام کرتا رہے گا وہی نتائج پیدا ہوتے رہیں گے۔ انیسویں صدی کے مشہور شاعر گوئیٹے کا ہیر و فادسٹ جب انجیل یوحنا کی پہلی آیت میں لفظ ”کلام“ کی جگہ لفظ ”عمل“ پڑھتا ہے دا ابتدا میں کلام تھا اور کلام خدا کے ساتھ تھا اور کلام خدا تھا تو حقیقت میں اس کی دقیقہ رس نگاہ اسی نکتہ کو دیکھتی ہے جس کو ہندو حکماء نے صدیوں پہلے دیکھ لیا تھا۔ اس عجیب و غریب طریق پر ہندو حکماء نے تقدیر کی مطلق العنانی اور انسانی حریت با لفاظ دیگر حیرناختیار کی گتھی کو سلجھایا اور

اس میں شک نہیں کہ فلسفیانہ لحاظ سے ان کی جدت طرازی داؤد نحسین کی مستحق ہے اور بالخصوص اس وجہ سے کہ وہ ایک بہت بڑی اخلاقی جرأت کے ساتھ اس تمام فلسفیانہ نتائج کو بھی قبول کرتے ہیں جو قضیہ سے پیدا ہوتے ہیں یعنی یہ کہ جب اتنا کالین غل ہے تو اتنا کے پھندے سے نکلنے کا ایک ہی طریق ہے، وہ ترک غل ہے یہ نتیجہ انفرادی اور ملی دونوں پہلوؤں سے نہایت خطرناک نکلا اور اس بات کا مقتضی تھا کہ کوئی مجدد پیدا ہو جو ترک غل کے اصلی مفہوم کو واضح کرے ۛ

یہی وہ ترک غل کا فلسفہ ہے جسے اقبال نے جا بجا غیر اسلامی تصوف کا نام دیا ہے یہ ضروری نہیں کہ یہ فلسفہ شری شنکرا چاریہ ہی نے پیش کیا ہو۔ جب اسی نقطہ خیال سے محی الدین ابن عربی اندلسی قرآن حکیم کی تفسیر کرتے ہیں تو اقبال اسے بھی غیر اسلامی قرار دیتے ہیں۔ اس تہذیب میں ہندو اور مسلمان کی وہ قید نہیں جو عصر حاضر کے اس ترقی یافتہ دور میں ہم نے اپنے اوپر عائد کر رکھی ہے۔ اقبال کے یہاں لفظ ”اسلام“ اپنے حقیقی معنی میں استعمال ہوا ہے اور اس معنی میں استعمال نہیں ہوا جس میں آج کی سیاست اُسے استعمال کر رہی ہے اقبال کے سامنے کلام میں۔ ”اسلام“ سے مراد امن و سلامتی اور صالح ذوق جہد و غل کی تلقین ہے اور یہی سبب ہے کہ جہاں آپ نے شری شنکرا چاریہ، شیخ اکبر اور خواجہ حافظ کے خیالات کو غیر اسلامی کہا ہے وہاں سری کرشن اور رامانج کے افکار کو غیر اسلامی نہیں کہا بلکہ ان افکار کی تائید کی ہے اور انہیں برقرار رکھنے کی تلقین کی ہے اور جیسا کہ اوپر کے اقباس میں کہا جا چکا ہے اور انھوں نے اس امر پر افسوس کیا ہے کہ جس

غروس معنی کو سری کرشن اور مشری رامانج بے نقاب کرنا چاہتے تھے مشری شنکر
سے منطقی طلسم نے اُسے کچھ عجوب کر دیا اور مشری کرشن کی قوم ان کی تجدید کے
ثمر سے محروم رہ گئی۔

اصل میں اقبال نے اپنے دور میں اسلام اور مسلمانوں کی حالت پر غور کیا تو
اس نتیجے پر پہنچے کہ حقیقتوں سے فرار کی تعلیم نے مسلمانوں کی قوت عمل کو فنا کر دیا
ہے اور نتیجتاً مسلمانوں کے دین و ادب سے بوئے رہبانی آنا شروع ہو گئی ہے۔
یہ فرار اور گریز کی تعلیم کہاں سے آئی قرآن حکیم تو انسان کو عمل صالح کی تعلیم دیتا ہے
نماہر ہے کہ وہ تعلیم تصوف کے اسی لبظاہر دلکش لکین بیاطن خطرناک رستے سے
آئی ہے جو ادبیات، فنون لطیفہ اور زندگی کے دوسرے شعبوں پر مسلط ہو چکا ہے۔
چنانچہ اسی زمانہ میں وہ اپنے خطوط میں جناب راج الدین پال کو لکھتے ہیں۔

شعراے عجم میں، بیشتر وہ ہیں جو اپنے فطری میلان کے باعث وجودی فلسفہ
کی طرف مائل تھے۔ اسلام سے پہلے بھی ایرانی قوم میں یہ میلان طبعیت موجود تھا اور
اگرچہ اسلام نے کچھ غرضہ تک اسکا شور و غما نہ ہونے دیا تاہم وقت پاکر ایران کا
آبائی اور طبعی مذاق اچھی طرح سے نماہر ہوا۔ یا بالفاظ دیگر مسلمانوں میں ایک ایسے
لٹریچر کی بنیاد پڑی جس کی بنا وحدۃ الوجود تھی ان شعراء نے نہایت عجیب و غریب
اور لبظاہر دلفریب طریقوں سے مثلاً اسلام کی تردید و تنسیخ کی شے اور اسلام کی ہر
محمود شے کو ایک طرح سے مذموم بیان کیا ہے مثلاً ”اسلام جہاد فی سبیل اللہ، مکر
حیات کے لئے ضروری قرار دیتا ہے تو شعراے عجم اس شواہد کوئی اور معنی تلاش
کرتے ہیں اس کے ثبوت میں ذیل کو ربا ہی پیش کرتا ہوں۔

غازی نرپے شہادت اندر نگہ و پست
 غافل کہ شہید عشق فاضل تر از دوست
 در روز قیامت این باد کے اند
 این کشتہ دھن است و آن کشتہ دوست

یہ رباعی شاخزادہ اعتبار سے نہایت عمدہ ہے مگر انصاف سے دیکھئے تو
 جہاد اسلامی کی تردید میں اس سے زیادہ دل فریب اور خوبصورت طریق اختیار
 نہیں کیا جاسکتا شاخزادہ نے کہا کہ یہ کیسا ہے کہ جس کو زہر دیا ہے اس کو اس امر کا احساس
 بھی نہیں ہو سکتا کہ مجھے کسی نے زہر دیا ہے بلکہ وہ یہ سمجھتا ہے کہ مجھے آب حیات
 پلایا گیا ہے۔ (۱۰ جولائی ۱۹۱۵ء)

تصوف کی تمام شاخوں میں مسلمانوں کے پولٹیکل انحطاط کے زمانہ میں پیدا ہوئی اور
 ہونا بھی یہی چاہئے تھا کہ جس قوم میں طاقت اور توانائی مفقود ہو جائے جیسا کہ تاناری
 یورش کے بعد مسلمانوں میں مفقود ہو گئی تو پھر اس قوم کا نقطہ نگاہ بدل جایا کرتا ہے۔
 ان کے نزدیک ناتوانی ایک حسین و جمیل شے ہو جاتی ہے اور ترک دنیا موجب
 تسکین۔ اس ترک دنیا کے پردے میں ضعیف قومیں اپنی سستی اور کاہلی اور اس
 شکست کو جو ان کو تنازع البقا میں نصیب ہوتی ہے چھپایا کرتی ہیں خود ہندوستان
 کے مسلمانوں کو دیکھئے ان کے ادبیات کا انتہائی کمال لکھنؤ کی مرثیہ گوئی پر ختم ہوا،
 (۱۹ جولائی ۱۹۱۴ء)

اسی مذکورہ زہر کے تریاق کو اقبال نے اسلامی تصوف سے تعبیر کیا ہے۔
 یہی وہ رمز تھی جو ”مثنوی اسرار خودی“ کی پہلی اشاعت کے وقت لسان العصر

اکبر الہ آبادی کی نگاہِ دل سے پوشیدہ رہی اور انھوں نے اقبال کو تصوف کا مخالف
کہہ کر مثنوی کا مطالعہ کرنا بھی تفسیرِ اوقات سمجھا۔ اقبال نے جب یہ شعر کہا تھا تو نہ
جائے مشیت کو کیا منظور تھا۔

آشنائے من ز من بیگانہ رفت از خستائے من ہی پیمانہ رفت

ورنہ بات سامنے کی تھی۔ اقبال نے تصوف میں سے زہرہ و پائندہ عناصر چن
چن کر اسلام کو واپس لوٹائے۔ "اسلامی اور غیر اسلامی تصوف میں ایک واضح کلیتر پیچ
اور اسلام اور بنی لوحِ انسان کی ایک بہت بڑی خدمت انجام دی۔ ورنہ اگر واقعی
اقبال تصوف کے مخالف ہوتے تو رومی کو اپنا پیر مرشد مانتے، انہیں کے اشعار
"اسرارِ خودی" کے پہلے ورق کی زینت بناتے اور مثنوی کی تمہید کی ابتدا
نظیری کے شعر سے کرتے !

جوش اور فراق کا جمالیاتی احساس

جوش ملیح آبادی اور فراق گورکھپوری ہم عصر ہی لیکن ان کی آوازوں نے ایک ساتھ دل کھینچنا شروع نہیں کیے۔ ایک کی اُٹھان میں بلا کا زور تھا اور جوانی سرستی کی طوفان خیز موج تھی۔ دوسرے نے کم کم ابھرنے لگا لیکن اُس کی شاعری نچنگی کے ساتھ ساتھ پرکشش ہوتی گئی۔ دونوں منفرد اسلوب کے مالک ہیں۔ وادی شعر میں دونوں کی راہیں الگ الگ ہیں۔ دونوں کے جمالیاتی احساس کی سطحیں بھی جدا جدا ہیں۔ لیکن یہ واقعہ ہے کہ جوش اور فراق اردو کے پہلے قابل ذکر شاعر ہیں جنہوں نے محبوب کے حسن جمال کو ہندوستانی پس منظر میں دیکھا ہے اور محبوب کو محبوب کی حیثیت سے پیش کرتے ہوئے اس کی ارضیت اور جسمانیت کے بیان میں صاف گوئی اور جرأت سے کام لیا ہے۔ فراق اور جوش دونوں کے ہاں عشقیہ شاعری کے ارتقائی تصورات مختلف ہیں اور اس پر آگے چل کر بحث کی جائے گی۔ لیکن جہاں تک بنیاد کا تعلق ہے، وہ دونوں کے ہاں ایک ہے یعنی عشق کا ارضی تصور۔ ان سے پہلے اردو شاعری میں یہ تصور اتنا واضح نہیں تھا۔ قدیم شاعری میں حسن کا زمینی تصور تو موجود رہا ہے اور اس میں بھی شک نہیں کہ وہ ایک حد تک صنف لطیف ہی سے ماخوذ تھا مگر وہ محض جھلک ہی جھلک ہے جس کی ٹھیکہ مادیت اور اس کے

انسانی اور زمینی تقاضوں کا صحیح عرمان ہماری قدیم شاعری میں نہیں ملتا۔ اس زمانے میں حسن کے تمام پہلوؤں اور کیفیتوں کی عکاسی معیوب خیال کی جاتی تھی اور اس محبوب کی ذات کو طرح طرح کے پردوں میں رکھا جاتا تھا۔ یہ پردے کہیں وضع داری کے تھے، کہیں متانت اور بخیدگی کے اور کہیں وقار و آداب کے۔ اس کے برعکس جوش و فراق کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری میں عورت کو عورت کی حیثیت سے پیش کیا اور نہایت جرأت اور صاف گوئی سے کام لیتے ہوئے حسن کے زمینی اور فطری تصور کو ایک بنیادی قدر کی حیثیت سے قبول کیا ہے۔

کلاسیکی اردو غزل میں مجموعی طور پر محبوب کا تصور گھٹا گھٹا بھنچا بھنچا ہے۔ کئی شاعروں کو چھوڑ کر صرف تیسرا اور مصحفی کے ہاں تصور حسن کا ہندوستانی روپ ملتا ہے۔ دہلوی شعرا سے لے کر حالی اور حسرت تک اردو غزل میں جس محبوب کی کار فرمائی ملتی ہے، اس کی ارضیت سے انکار نہیں لیکن اس کی جہاں آرائی ٹھیکہ ہندوستانی انداز سے نہیں کی گئی۔ اس میں جو متانت، رکھ کھاؤ، خوش سلیقگی اور لیے دیئے بہنے کی کیفیت ملتی ہے، وہ ہند ایرانی معاشرت کی دین ہے جس میں شرم و ضبط اور پردے اور نقاب پر زور دیا جاتا تھا۔ پردے کے اس بڑھے ہوئے رواج کا اثر ہماری مثنویوں پر بھی ہوا ہے۔ گو یہاں عورت کا ذکر ٹنٹ افحال میں کیا گیا ہے اور سراپا کے بعض عمدہ نمونے بھی مثنویوں میں مل جاتے ہیں لیکن ہندوستانی مزاج زمینی حسن و جمال میں جو لطافت دیکھنا چاہتا ہے اور جسم و جمال کے بیان میں جو رنگین، بھرپور اور سرشار انداز اختیار کرنا چاہتا ہے، وہ ہماری مثنویوں میں نہیں۔ مرثیہ مذہبی چیز ہے، اس میں عورت کا تصور ملتا ہے لیکن وہاں عورت کی کردار نگاری اعلیٰ اخلاقی سطح پر ہوئی ہے۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد ہندوستانی احساس کی کچھ جھلک عظمت الشدخاں کی شاعری میں ملتی ہے لیکن وہ جوانی ہی میں ہم سے رخصت ہو گئے اور اس روایت کو فروغ نہ دے سکے۔ شوق قدوائی نے مثنوی عالم خیال میں ہندی عورت کے جذبات اپنے شوہر کی یاد میں پوری سچائی اور شاعرانہ رکھ رکھاؤ سے ادا کیے تھے۔ اس نظم کو محدود اور کمتر پیمانے پر میگو دوت کا چہرہ کہا جاسکتا ہے، لیکن اس وقت کے اردو داں طبقے نے مثنوی کے بنیادی کردار کو مسلمان قرار دے کر اس کی زبانی عشق و انتظار کے سچے جذبات ادا کرنے کی ایسی مذمت کی کہ بیچاری شاعر کو اگلے ایڈیشن میں مثنوی کا ڈھانچہ ہی بدل دینا پڑا۔ اس کے بعد اس کے کئی ایڈیشن شائع ہوئے لیکن اس کا اصلی نقش اب کہیں دیکھنے کو بھی نہیں ملتا۔

لگ بھگ اسی زمانے میں اختر شیرانی نے سلمیٰ کی تخلیق کی مگر انھوں نے بھی سلمیٰ کو پر دے ہی میں رکھا۔ اقبال نے بھی اپنی ابتدائی شاعری میں محبوب کو چھپانے کی کوشش کی تھی لیکن آگے چل کر ان کا رویہ عورت کی طرف سے ہمدردانہ نہ رہا۔ شروع شروع میں جوش نے بھی اپنی نظموں میں عورت کا ذکر مذکر افعال میں کیا تھا۔ لیکن بہت جلد وہ عورت کو عورت کے روپ میں پیش کرنے لگے۔ ترقی پسند شاعروں نے اردو کی عشقیہ شاعری کو فطری بنانے کے بہانے حسن و جمال کے بیان میں بڑی بڑی بے اعتدالیاں کیں۔ اس زمانے میں اردو میں میراجی، یوسف ظفر وغیرہ جنس زدہ شاعروں کا ایک طبقہ سامنے آیا جس نے اپنے کلام میں جنس لطیف کے حدود اور رعبہ کو سائنسی اصولوں میں تقسیم کر کے اس کی ساری لطافتوں اور رنگینیوں پر پانی پھیر دیا۔ البتہ انہوں نے گنے شاعروں مثلاً مجاز، جالبی اور فیض نے اردو کی عشقیہ شاعری کو تازگی اور شگفتگی دی، مگر

وہ ہندوستانی تہذیب و تصور کے رمز و معنی سے آشنا نہیں اور ان کا علمی پس منظر فارسی اور عربی سے ماخوذ ہے۔ چنانچہ ان میں سے کوئی بھی اردو شاعری کے احساس جمال کو ہندوستانی ندرتوں اور نزاکتوں سے روشناس نہ کرا سکا۔ ان شاعروں کی بہ نسبت جوش کا مشاہدہ وسیع ہے اور ان کا میدان بھی نظم ہے۔ اس لیے ان کے ہاں ہندوستانی عورت اس کے نمک شک اور وضع قطع کا ذکر تفصیل سے ہوا ہے۔ جوش کی مرقع نگاری میں دیکھی بھی ہے اور مقامی ماحول کی جھلک بھی:

ناز سے چونکی ہے یوں اک مست اظہر کا منی
جیسے اٹھلاتی کرن ہے رسما تاتی ہے ندی
چاند سے ماتھے پہ جنبش میں مہسکتی کاکلیں
کاکلیوں کے زیر سایہ جھٹ پٹے کی موہنی
کروٹوں میں کم سنی کے دوہوں کی چٹکیاں
آنکھڑیوں میں بھیر دیں انگڑاٹیاں لپتی ہوئی
کروٹوں سے کھل رہا ہے جسم کا یوں بند بند
کھل رہی ہے ناز سے گویا چنبیلی کی کلی

سن نیم سفید نیم دھانی	آئینہ طفلی و جوانی
رنگینی جسم سے بھبھوکا	باریک چھٹا ہوا شلور کا
شوخی میں حیا کی کسمپاٹ	پھبکے ہوئے تن میں گنگناہٹ
آنکھوں میں چڑھتی ہوئی راتیں	بھبھکی ہوئی مالوے کی راتیں

پنچپہم کی طرف روانہ مدھم گزروں کی عماریوں میں شبہم
ہر نفس قدم میں سحر بنگال پل پہ چڑھتے ہوئے مہ وصال
تن میں طوفان بد رہا ہے یہ کون جوان ہو رہا ہے

فراق نے بھی اپنی عشقیہ شاعری کے نگار خانے کو محبت کے فطری انسانی
تصور سے آباد کیا ہے۔ ان کا محبوب بھی ہندوستانی طبقہ انات کی صحیح طور پر ترجمانی
کرتا ہے۔ ہندوستانی تشبیہوں اور ملکی زندگی سے اخذ کی گئی علامتوں کے استعمال سے
اس کی دلکشی میں اور بھی اضافہ ہوا ہے۔ فراق تبرج بھاشا، ادوہی اور کھڑی بولی
کے بھید بھاؤ سے واقف ہیں اور موقع موقع سے سنسکرت اور پراکرت کے الفاظ بڑی
خوبی سے اردو میں لے آتے ہیں۔ ان کے کلام میں ہندو مذہب، ہندوستانی فلسفہ اور
روایت کی کارفرمائی بھی ملتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ فراق کو زبان پر وہ قدرت نہیں جو
جوش کو حاصل ہے۔ جوش الفاظ کے بادشاہ ہیں اور منظر کشی اور محاکات کے بیان میں ان کا
کوئی موازنہ ان تک نہیں پہنچتا۔ جس چیز کی اور جیسی تصویر وہ چاہتے ہیں بے کم و کاست
کھینچ کے رکھ دیتے ہیں۔ اس کے برعکس فراق کے ہاں الفاظ کبھی کبھی جذبہ و خیال کا
ساتھ دیتے ہوئے معلوم نہیں ہوتے۔ جوش کی شاعری الفاظ کا آبشار ہے۔ ان کی یہ
خصوصیت جمالیاتی تصویر کشی میں اپنے کمال پر دکھی جاسکتی ہے۔ الفاظ تشبیہیں، ترکیبیں
اور استعارے قطار اندر قطار دست بستہ کھڑے ہیں اور اشارہ پاتے ہی توانی و ردیف
کے حضور میں سر جھکاتے ہوئے چلے جاتے ہیں۔ جوش کے ہاں جو روانی، صفائی اور تیز
بے وہ فراق کی شاعری میں نہیں ملتی۔ جوش کا انداز بیان بارانی ندی کی طرح تند و تیز
اور سرسٹ ہے۔ فراق کے ہاں گہرے دریا کا دیشماپن، پرسکون انداز اور نرم خرامی کی

کیفیت نمایاں ہے۔ یہاں الفاظ کے سررزم، نازک اور ملائم ہیں۔ جوش کے ہاں حسن کی ایک ہی جھلک ہوش و خرد کو لے اڑتی ہے۔ فراق کے ہاں اس کا اثر دھیرے دھیرے ہوتا ہے اور جمالیاتی احساس کی تہیں رک رک کے کھلتی ہیں۔ جوش کے ہاں الفاظ کی قبا جذبے پر چست بیٹھتی ہے اور کہیں کہیں تو حسن کا نکھار الفاظ ہی کا مرہون منت ہو کے رہ جاتا ہے لیکن فراق کا جمالیاتی تجربہ ہیئت کے تمام تر تقاضوں کی تاب لانے کے لیے تیار نہیں۔ چنانچہ ان کے ہاں حسن کی ارضیت اور اسلیت کا اظہار ٹھیک انداز سے ہوا ہے۔ فراق کی شاعری میں الفاظ محض پھول کی پتی پر شبنم کا کام دیتے ہیں احساس کی لطافت اور نزاکت الفاظ کے پردوں کے پیچھے ہی نہیں رہ جاتی بلکہ ان سے چھن چھن کے آتی ہے اور دل کے تاروں کو چھونے لگتی ہے۔ یہ جذبے کی وہ بلا خیز موج نہیں جو لمحہ بھر کے لیے چکا چوند کا عالم پیدا کرے اور پھر ایک جھپکتے ہی اس کی کمان اتر جائے۔ فراق کی شاعری میں حسن کا نور پھول ہار بن کر کم کم برستا ہے اور قلب و نظر کے لیے جذب دسروں کا سامان فراہم کرتا ہے۔ اس نکتے کی مزید وضاحت سے پہلے فراق کے یہ چند شعر ملاحظہ ہوں :

وہ پھلی شب نگہ ز گس خسار آلود کہ جیسے نیند میں ڈوبی ہوئی ہو چند کرن
وہ نو بہار ناز اٹھا نفلے صبح جاگ اٹھی وہ تازگی، وہ حسن، وہ نکھار وہ صبا حسن

دلوں کو تیرے بسم کی یاد یوں آئی کہ جگمگا اٹھیں جس طرح مندروں میں چراغ
جو چھپ کے تاروں کی آنکھوں کے پاؤں ہوتا ہے اسی کے نقش کف پا سے جل اٹھے ہیں چراغ
پلکیں بند، السائی زلفیں نرم سیج پر گہری ہوئی ہونٹوں پر اک موت، بسم سو دیا جاگو ہو

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ لے دوست ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی
 روپ کا رہ رہ کے جھلک مارنا پھولوں سے جس طرح اڑیں تسلیاں
 رنگِ رخ کھلا اس طرح آنچِ عشق کی کھا کر پھول جس طرح بکھرے سوکھنے سے شبنم کے
 حسن کی صباحت کو کیا بتائیے جیسے چاندنی مناظر پر پھلپلی رات ڈھلتی ہے
 کر دہیں لے افق پہ جیسے صبح کوئی دوشیزہ رسماتی تھی
 جیسے نشاط مسکرائے جیسے صبح تھہرائے جیسے حیات رسمائے حسن کی تازگی تو دیکھ
 جیسے پیامِ راز آئیں، شعلہ ساز تھہرائیں جیسے تارے مل کے گائیں حسن کی نغمگی تو دیکھ
 جیسے سکون تھہرائے جیسے سکوت کچھ سنائے جیسے سنگدھ مسکرائے حسن کی طرنگی تو دیکھ
 باغِ جنت پہ گھٹا جیسے برس کے کھل جائے سوندھی سوندھی تری خوشبوئے بدن کیا کہنا
 جگر گاہٹ یہ جبین کی ہے کہ پو پھٹتی ہے مسکراہٹ ہے تری صبح چمن کیا کہنا
 زلفِ شب گوں کی چمک پکیر یہیں کی دمک دیپ مالا ہے سر گنگ و جبن کیا کہنا
 لٹک وہ گیسو کی جیسے پیچ و تاب کند بچک بھوڑوں کی وہ جیسے کماں بھکائی ہوئی
 سحر کا جیسے تبسم دمک وہ ماسخے کی کرن سہاگ کی بیندی کی لہلہائی ہوئی
 وہ آنکھ یوں کافسوں روپ کی وہ دیویت وہ سینہ روحِ نوجس میں کمنائی ہوئی
 وہ سیج سانس کی خوشبو کو جس پہ نیند آئے وہ قد گلاب کی ایک شاخ لہلہائی ہوئی
 ہنوز سینہ ماضی میں جگر گاہٹ ہے دکتے روپ کی دیپا ولی جلائی ہوئی

(جدائی)

یہ انگ انگ میں رس جس نظرِ نظریں دعائیں یہ بات بات میں امرت کی ہلکی ہلکی پھوار
 قد جمیل ہے یا کامریو کی ہے کمرساں نظر کے پھول، گندھے تیر کرتے جاتے ہیں دار

سڈول پن ہے غضب ساعد بلوریں میں
یہ چہرہ صبح بنارس یہ شام زلفِ اودھ
بدن میں سر سے قدم تک چٹکتی ہیں کلیاں
یہ دید حسن کے لمحے برس برس کے ہیں دن
میان دارفتنا حسن کے تصور کا
کہ ڈھل کے سانچے میں شعلے کو جیسے لے کر
کنڈ پیکر نازک فضا سے حنڈ شکار
نہتے بسم ہر عضو رشکِ صبح بہار
منائے جائیں بیک وقت جیسے کل تہوار
ہے نیم لمحہ بھی اک وقفہ بفتا آئنا

(حسن کی دیوی سے)

آپ نے ملاحظہ فرمایا، فراق کا ذوق حسن بھی جوش کی طرح اپنی غذا محبت کے
زمینِ تصور سے حاصل کرتا ہے۔ دونوں کے ہاں عشق کی بنیاد فطری ہے لیکن دونوں کے
جہاں آتی احساس میں بڑا فرق ہے۔ ایک کا ذوق جمالِ سطحی رومانیت کی شکل اختیار
کر کے رہ جاتا ہے اور دوسرے کے ہاں یہ حیات و کائنات کی وسعتوں اور بلندیوں پر چھا
جانے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ ایک صرف نظارے پر قانع ہے، دوسرا نظر کے ساتھ ساتھ
بصیرت و بصر کا سامان بھی کرنا چاہتا ہے۔ جوش اچھے نقاش ہیں۔ تصویر کشی میں ان
کا جواب نہیں۔ لیکن حسن کے گہرے اسرار و رموز اور اس کی بے کرائی اور بے پایانی کا
ادراک ان کے بس کی بات نہیں۔ جوش دراصل محبوب کے رنگ و روپ کے شاعر ہیں
حسن کی فطری معصومیت اور حیات و کائنات کے شعور کلی سے اس کے ربط و آہنگ
سے متعلق سوچنے کی انہوں نے زحمت گوارا نہیں کی۔ عورت کے بارے میں ان کا
نظریہ رجعت پسندانہ ہے، وہ عورت کو مرد کی لذت اندوزی اور عیش کو شہی کا ذریعہ
اور ایک رنگین کھلونا سمجھتے ہیں۔ چنانچہ ان کی نظر رنگ و بو کی سطح ہی پر رک گئی ہے
وہ حسن کی تصویر کشی اور سراپا نگاری سے فضا تو باندھ لیتے ہیں لیکن حسن کی بے کرائی

وسعتوں کا راز کھولنے پر قادر نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں ہندوستانیت کی چھاپ
 ہوتے ہوئے بھی ہندوستانی رس نہیں ملتا۔ اس کے برعکس فراق حسن و جمال کی بولتی
 ہوئی روح کے شاعر ہیں، ان کے ہاں حسن اپنی جہانیت کے باوصف ایک ماورائی
 پہلو بھی رکھتا ہے۔ فراق کے جمالیاتی احساس میں کشافیت سے لطافت اور مادیت
 سے روانیت کی حدیں جدا نہیں ہیں۔ ان کے ہاں جنسی جذبے کا تصور بھی مذہم یا
 معیوب نہیں۔ جنسی جذبہ، خواہ وہ کیسا ہی ہو، لطافت اور بالیدگی سے عاری نہیں۔
 فراق کی عشقیہ شاعری جنس کی پاکیزگی اور تطہیر کی بہترین مثال ہے۔ قدیم تنقید کے
 علمبردار اس لحاظ سے ہمدردی کے مستحق ہیں کہ وہ یہ بات سننے تک کے روادار نہ
 ہوں گے کہ جنسی جذبے میں بھی رفعت اور تقدیس کے امکانات ہو سکتے ہیں۔ یہ اقد
 ہے کہ غزل کے تصور حسن سے بحث کرتے ہوئے ہماری تنقید حقیقت و مجاز اور اخلاقی
 خارجیت کے چرچہ پر ماری گئی ہے۔ یاروں کے عشق کو کہیں پاک اور کہیں ناپاک قرار دیا ہے
 یہ بات غور طلب ہے کہ کیا فطری انسانی محبت بھی ناپاک ہو سکتی ہے لیکن اردو
 میں صدیوں تک یہی سمجھا جاتا رہا ہے۔ فراق کا جمالیاتی احساس ان پرانی حد بندیوں
 کو خاطر میں نہیں لانا۔ انھوں نے جنس کی پاکیزگی، رفعت اور طہارت کا جو تصور پیش
 کیا ہے، اسے پرانی لکیر کے فقیر، خواہ وہ شاعر ہوں یا ناقد سمجھ ہی نہیں سکتے۔ کبھی تو اپنی
 بوکھلاہٹ کے لیے وہ لائق اعتنا نہیں۔ بظاہر جنس کے تقدس اور اس کے لامحدود
 امکانات کی نقاب کشائی کرتے ہوئے فراق نے اردو شاعر کی مسلمہ روایتوں سے
 بغاوت کی ہے مگر دراصل انھوں نے ان قدیم ملکی روایتوں کی پاس داری کی ہے
 جو صدیوں سے ہندوستان کے فنون لطیفہ اور ادبیات کے ارتقا میں ممد و معاون

اور ان کی بقا کی ضامن رہی ہیں اور جن کا مطالبہ ہندوستانی روح جدید اردو شاعری سے بھی کر رہی تھی۔ ہندوستانی مزاج کی یہ بنیادی خصوصیت ہے کہ اس میں جنس کا تصور فحاشی اور عریانی کا نہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ہندوستانی میزانِ اقدار میں فکر کا پلہ سب سے بھاری سمجھا گیا ہے لیکن فکر کے ساتھ ہندوستانی ذہن تخیل کی دولت سے مالا مال ہے اس پر طبعی ماحول کی گرم مرطوب آب و ہوا مستزاد، وہ جذبے و تخیل کی آگ کو اور بھڑکاتی رہتی ہے۔ چنانچہ اس سرزمین پر فکر کے ساتھ ساتھ جذبے و تخیل کی شدت بھی قدم قدم پر محسوس ہوتی ہے۔ جذبے کی شدت کا حال یہ ہے کہ اسے جتنا دبا جائے اتنا ہی ابھرتی ہے۔ اس لیے ہندوستان میں جذبے پر سخت اخلاقی پابندیاں عاید کرتے کی سرے سے کوشش ہی نہیں کی گئی کیونکہ وہ کارگر ثابت نہیں ہو سکتی تھی۔ اس کے بجائے جذبے کی شدت کے برنے اثرات سے بچنے یا لذت اندوزی اور ہوسناکی کا سدباب کرنے کے لیے جنس کی طرح طرح سے تقدیس کر دی گئی۔ چنانچہ ہندوستانی تہذیب میں جنسی اتصال کا تصور ہوس پرستی اور عریانی کا نہیں، بلکہ تقدیس اور طہارت کا ہے۔ جنس کی رفعت کا تصور خالص آریائی نہیں۔ آریوں سے بہت پہلے اس کی کارفرمائی دراوڑوں کے ہاں شو شکتی کی پوجا میں بھی ملتی ہے اور بعد میں اس کا آریائی روپ رادھا اور کرشن کی تمثیل میں اور بودھوں کے سہا جازتے کے عقاید میں سامنے آتا ہے۔ ایسا صرف مذہبی سطح پر نہیں ہوا بلکہ فنون لطیفہ اور ادب میں بھی قدم قدم پر اس تصور کی کارفرمائی ملتی ہے۔ ہندوستانی مصوری ہو، بت تراشی ہو، موسیقی ہو، شاعری ہو، ہر کہیں جنس کا تصویر پاکیزہ، مقدس، اعلیٰ، ارفع اور بلند ملے گا! اجنٹا ایلورا، ایرادتی، باگ کے شاہکار ہوں یا کاتی داس، بھرتی ہری اور سور داس کے

نغمے، جنس کی پاکیزگی کا تصور ان سب میں موج بہ نشین کی حیثیت رکھتا ہے لیکن مستثنیات دنیا میں کہاں نہیں، ہندوستانی تہذیب بھی کئی نشیب و فراز سے گزری ہے اور زوال کے دور میں یہی خصوصیات اعتدال و توازن کی راہ سے ہٹ کے لذت پرستی اور عریانیت کا شکار ہو گئی ہے ورنہ مجموعی طور پر جنس کا تصور ہندوستان میں عبادت و عقیدت کا درجہ رکھتا ہے۔ فراق اپنی شاعری میں قدیم اور عظیم آریائی تہذیب کی جمال آرائی کی جو بشارات دیتے ہیں، وہ دراصل ہندوستانی کلچر کے اسی پہلو یعنی شرنگار رس اور اس کی مادی اور وجدانی لطافتوں کی ترجمانی سے عبارت ہے۔ جمالیاتی احساس کی یہ وہ منزل ہے، جہاں تک پہنچنے کا جووش کی شاعری خواب بھی نہیں دیکھ سکتی۔ فراق اس کی گہرائیوں اور باریکیوں سے واقف ہیں۔ وہ حسن کے عام پہلوؤں کو خاص پہلوؤں سے اور محبت کے ابتدائی مطالبات کو اعلیٰ مطالبات ہم آہنگ کرنے کا حیرت انگیز بلکہ رکھتے ہیں۔ انھوں نے مجھ سے کہے قدرتی اور اعلیٰ رشتہوں کو تسلیم کیا ہے لیکن اس کے باوصف ان کی شاعری محض جنسی جذبے کی شاعری نہیں، گو اس کی بنیاد جنسی جذبے ہی پر ہے لیکن اس میں رفعت، بلندی اور گہرائی جنس کے لامحدود مادی و غیر مادی امکانات سے آئی ہے یہاں حسن صرف جسمانی آسودگی کا ذریعہ نہیں بلکہ وجدانی انبساط کا سامان بھی بن جاتا ہے۔ حسن صرف رنگ و بو کا نام نہیں، گو نفس انفرادی رنگ و بو ہی سے حسن کا ادراک کرتا ہے۔ لیکن غور و فکر کی اعلیٰ سطح پر حسن رنگ و بو سے بلند و بے نیاز بھی دکھائی دیتا ہے اور کون و مکان کی تھر تھراہٹوں میں اسی کے معرض وجود سے توج پیدا ہوتا نظر آتا ہے فراق کے جمالیاتی احساس میں ایسے مقامات اکثر ملتے ہیں جہاں حسن کا راگ حیات و کائنات کے زیر و بم سے ہم آہنگ ہو گیا ہے۔ سپردگی اور خود فراموشی کے اس عالم میں

کافی بالذات خودی غیر خود کی کشش میں جذب ہو کر اپنے سے ماورا ہو جاتی ہے، نفس
و جدائی موجودات کو ایک ہی رشتے میں منسلک دیکھتا ہے اور شاعر زندگی کی پراسرار
خاموشیوں کا راز دان بن جاتا ہے۔ فراق کی عشقیہ شاعری میں محویت اور حیرت کی جو
کیفیت ملتی ہے، وہ اسی مقام سے ہے، ان کے ہاں کچھ کھڑے دینے اور کچھ پا جانے کا جو انداز
ہے، زمیند کی جو پچھائیاں اور رات کے گہرے سناٹوں کا جو سکوت ہے، وہ جمالیاتی
احساس کے انہیں ماورائی امکانات کی بدولت ہے۔ فراق کے ان اشعار کو ملاحظہ
فرمائیے اور غور کیجیے کہ جنسی جذبہ بھی کیا کیا ارتفاعی شکلیں اختیار کر سکتا ہے اور فراق
نے زمینی تصور حسن کو اپنی شخصیت اور بصیرت کے زور سے کن ندرتوں اور وسعتوں
سے روشناس کرایا ہے۔

فراق ایک ہوئے جاتے ہیں زمان و مکاں	تلاشِ دوست میں بھی کہاں نکل آیا
حسنِ جاتاں کی جبینِ پرسکوں	جیسے سو جائے حیات بے قرار
لبِ جاناں ہیں پھر بستمِ ریز	ہو گئی نبضِ کائنات بھی تیز
وہ رات گوشِ بر آواز تھے جب انجمِ دم	تری نگاہ کہانی سی جیسے کہہ جائے
تلاشے جاگتے ہیں رات لٹ جھٹکا سوتی ہے	وہ پاؤں یہ کس نے آ کے خوابِ ندگی بدلا
اک فسوں سا مانِ نگاہِ آشنا کی دیر تھی	اس بھری دنیا میں ہم تنہا نظر آنے لگے
مالِ بیداد وہ کب تھا فراق	تو نے اس کو غور سے دیکھا نہیں
فضا بسمِ صبح بہار تھی لیکن	پہنچ کے منزلِ جاناں پانکھ بھرائی
صاف کوئی اٹھی اداس فضا	مسکراہٹ تری جو یاد آئی
ہو گئی کائنات رنگا رنگ	وہ گلابی نظر نے چھلکائی

بس جذبِ حسنِ یار کہیں پھر آنکھ نہ آئیں وہ نقشِ آرزو جو مٹائے ہوئے سے ہیں
 تجھے تو ہاتھ لگایا ہے بار بار لیکن ترے خیال کو چھپتا ہوا میں ڈرتا ہوں
 خیال گیسوئے جاناں کی دستیں مت پوچھ کہ جیسے پھیلتا جاتا ہو شام کا سایہ
 جہاں میں تھی بس ک افواہ تیرے جلووں کی چراغِ دید و حرم جھللائے ہیں کیا کیا
 کس لیے کم نہیں ہے دردِ فراق اب تو وہ دھیان سے آ کر بھی گئے

اس سلسلے میں فراق کی نظموں سے یہ چند اقتباس بھی ملاحظہ فرمائیں :

یہ رس کا سچ یہ سکھار یہ سکونل گات
 نین کمل کی جھپک کام روپ کا جادو
 یہ رسمائی پلک کی گھنی گھنی پر چھپائیں

.....
 حنا کی ٹٹیوں میں نرم سر سر اہٹ سی
 فضا کے سینے میں خاموش سناہٹ سی
 لٹوں میں رات کی دیوی کی تھر تھر اہٹ سی
 یہ کائنات اب اک نیند لے چکی ہوگی

(آدھی رات کو)

یہ چھپ، یہ روپ، یہ جو بن، یہ سچ، یہ دھج، یہ لہک
 چمکتے تاروں کی کرنیں یہ نرم نرم پھو اور
 یہ رسماتے بدن کا اٹھان اور یہ آ بھار
 فضا کے آئینہ میں جیسے لہلہائے بہار

یہ بے قرار یہ بے اختیار جو شش نمود
کہ جیسے نور کا فوارہ ہو مشفق آلود
نخل ہو لعلِ مین عضو عضو کی وہ ڈلک

بس اک ستارہ شگرفت کی جبیں پہ جھمک
وہ چال جس سے بال لب گلا بیاں پھلکیں
سکوں نہ احسب ابرو یہ ادھ کھلی پلکیں
ہر اک نگاہ سے امین کی بجلیاں پلکیں
یہ آنکھ جس میں کئی آسماں دکھائی پڑیں
گھٹائیں و جد میں آئیں یہ گیسوؤں کی لٹک

یہ کیف و رنگِ نظارہ یہ بجلیوں کی لپک
کہ جیسے کرشن سے رادھا کی آنکھ اشارہ کرے
وہ شوخ اشارے کہ ربانیت بھی جامے جھپک

(پرچھائیاں)

ذرا ق اپنی فکری قوتوں کے ذریعے حسن انسانی اور حسنِ فطرت میں گہری
ہم آہنگی محسوس کرتے ہیں، لیکن وہ اسے شعر کے پیرائے میں پیش کرنے میں ہمیشہ
کامیاب رہے ہوں، ایسا نہیں۔ وہ جذب و سرستی کے عالم میں کہیں کہیں راستے
سے بھٹک بھی گئے ہیں۔ بقول رشید احمد صدیقی "جہاں عورت کا بیج ہو، وہاں بھٹکنا

تعب کی بات نہیں۔ شریکار رس کی سنسکرت شاعری بھی کوتاہیوں سے یکسر خالی نہیں
ہندوستانی کلچر سارے کا سارا قابل فخر نہیں، فراق غالباً اس کا احساس رکھتے ہیں کہ
اُردو شاعری میں وطنی کلچر کی روح سموتے ہوئے اس کی بے اعتدالیوں اور کمزوریوں
سے بچنا چاہیے اور اس کے صرف روح پرور اور حیات افروز عناصر کو جذب کرنا
چاہیے۔ ان فروغی لغزشوں سے قطع نظر فراق نے اردو میں ہندوستانی تصورِ جمال کی
ترجمانی نہایت کامیابی سے کی ہے اور بلاشبہ اردو غزل کو ایک نیا مزاج دیا ہے
جس کا غزل کی آئندہ ساخت میں اہم حصہ ہوگا۔

آخر میں فراق کے جمالیاتی احساس کی ایک اور خصوصیت کی طرف اشارہ کرنا
بھی ضروری ہے۔ وہ یہ کہ حسن کے ادراک کے لیے وہ روحانی اور ذہنی قوتوں کے
علاوہ جسمانی حواس میں سے ایک یا دو سے نہیں بلکہ پوری پانچوں حواس سے کام لیتے
ہیں۔ انھوں نے حسن کو محض دیکھا ہی نہیں، اسے اپنے وجود کی پوری قوت سے محسوس
کیا ہے۔ ان کا تصورِ جمال محض نگاہوں کی کرشمہ سازی نہیں بلکہ یہاں حواسِ خمسہ
بیک وقت مصروف کار نظر آتے ہیں۔ فراق کے ہاں حسن کی جو معصوم سپردگی اور
اپنائیت کا جو قدرتی پن ہے، اس سے محبوب کا وجود بالکل قریب آ گیا ہے کہیں
کہیں تو الفاظ کی انگلیاں بدن کی نرمی اور گداز کو چھونے لگتی ہیں اور سانس کی آنچ
سے نضا بو بھل معلوم ہونے لگتی ہے۔ فراق کی شاعری میں ایست کو بڑی اہمیت حاصل
ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کی قوتِ شامہ بھی خاصی توانا اور بیدار ہے۔ زلفوں کی
ہلک، بدن کی لطیف خوشبو اور جسم و جمال کی نرم سگندھ کا ذکر ان کے ہاں بار بار ملتا
ہے۔ رہا ان کے جمالیاتی احساس کا سماعی پہلو تو یہ واقعہ ہے کہ اعلیٰ تخیلی سطح پر ان کے

ہاں روپ اور سنگیت ایک ہو گئے ہیں۔ حسن کی اداؤں اور جلوہ سامانیوں میں انھیں ایک بے آواز کی آواز سنائی دیتی ہے، جس کی تعبیر انھوں نے سنگیت کی اصطلاحوں کے ذریعے طرح طرح سے کرنے کی کوشش کی ہے۔ فراق کے ہاں ضروری نہیں کہ محبوب لب کھولے تو اس کے منہ سے پھول جھڑنے لگیں بلکہ ان کے نزدیک حسن کا پورا وجود ترنم و یز ہے۔ ہندوستانی موسیقی میں مختلف راگ راگینوں کو سرست اور شباب آفریں حسناؤں کی صورت میں پیش کرنے کی روایت نہایت قدیم ہے۔ فراق بھی حسن موسیقی کے گہرے فطری ربط کے قائل ہیں۔ انھیں حسن کی سرگوشیوں میں کائنات کا سنگیت انگڑائیاں لیتا ہوا معلوم ہوتا ہے اور سنگیت کی سرسراہٹ میں حسن انسانی کی آہٹ اور جھنجھناہٹ سنائی دینے لگتی ہے۔

رگوں میں گردشِ خوں ہے کہ لے ہے نغمے کی وہ زیرِ دہم کا ہے عالم کہ حجم گاتا ہے
یہ تیرا شعلہ آواز ہے کہ دیکھ راگ قریب دور چراغ آج ہو گئے روشن
جو ہلکی چھاؤں میں نغموں کی پنکھڑی سے بنے وہی سنا ہے ترے حسن کا نشیمن ہے
نگاہ و گوش کی پر کیف تشنگی کو نہ پوچھ اک ادھ کھلی سی کلی، ادھ سنا سا راگ ہے تو
وہ دھج دہ دہری وہ کام روپ آنکھوں کا سبھل اداؤں میں وہ راگنی رچائی ہوئی
وہ خواب گاہ میں شعلوں کی کروٹیں دیم صبح وہ بھیروی تری بیداریوں کی گائی ہوئی
ہنوز وقت کے کانوں میں پھچھاہٹ ہے وہ چاپ ترے قدم کی سنی سنائی ہوئی

(جدائی)

بروں میں آئینہ در آئینہ بہا ر جاناں رگوں میں راگینوں کی ملبی جھلکی بھنکار
تناؤ مدبھرے سینے کا یہ کمر کا کٹاؤ خطوط، جسم سرنگی کے ہیں کھینچے ہوئے تار

جو سن سکے کوئی، ہر عضو بات کرتا ہے نظر نظر ہے تکلم ادا ادا گفتار
(حسن کی دیوی سے)

فراق کی شاعری بنیادی طور پر محبت کے رس جس کی شاعری ہے۔ ان کے جمالیاتی احساس کی بنیاد خالص زمینی محبت پر ہے، لیکن یہ محبت محدود جسمانی محبت نہیں بلکہ حسن یہاں جہانیت اور ارضیت کے علاوہ وجدانی و مادرانی امکانات بھی رکھتا ہے۔ فراق کی شاعری حسن و عشق کی بھرپور کیفیتوں کی شاعری ہے جس میں حسن ہے، اسے پاکیزگی اور ناپاکی کی حدوں میں تقسیم کرنے کی کوشش، خواہ وہ کتنی ہی پر خلوص کیوں نہ ہو، معصومیت کی حد تک احمقانہ ہے۔ فراق حسن کی سالمیت کے شاعر ہیں۔ وہ اس لحاظ سے اردو میں منفرد حیثیت رکھتے ہیں کہ حسن کی جملہ کیفیتوں کی حیاتی اور بھرپور عکاسی میں انھوں نے ایک نئے رنگ کی طرح ڈالی ہے اور آنے والے شاعروں کے لیے ایک نئی شاہراہ کھول دی ہے۔ اس مضمون کے شروع میں فراق کی رباعیاں عمداً نقل نہیں کی گئی تھیں ورنہ ممکن تھا کہ جمالیاتی احساس سے بحث کرتے ہوئے ہم ان کے دوسرے اشعار سے سرسری گزر جاتے۔ آخر میں چند رباعیاں پیش کی جاتی ہیں۔ ان کی روح میں اتر کے دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ جمالیاتی احساس کا یہ رچاؤ، یہ سرشاری یہ وسعت اور شادابی فراق کے معاصرین میں یا ان سے پہلے کے اردو شعرا میں کسی کے ہاں بھی نہیں ملتی۔ یہ انداز فراق ہی کی شاعری سے مخصوص ہے۔

نکھرا ہوا رنگ کیا سہانا ہے سنئے لرزاں ہے بدن کہ گنگناتی ہوئی نے
ہر عضو کی نرم نو میں مدھم جھنکار پو پھٹتے ہی بھروس کی آنے لگی نے

کر ونا رس کی سُر ملی کویتا ہے بدن
اٹھتے ہوئے درد کا ترانا ہے بدن
رادھا کے آنسوؤں کے بہتے ہوئے تار
کل گوپیوں کے برد کی پیڑا ہے بدن

دوشیزہ فضا میں لہلہایا ہوا روپ
آئینہ صبح میں چھلکتا ہوا روپ
یہ نرم نکھار، یہ سچل و سچ یہ سنگدھ
رس میں ہے کنوا لے پن کے ڈوبا ہوا روپ

مدھو بن کے لبنت سا سجیلا ہے وہ روپ
برکھارت کی طرح رسیلا ہے وہ روپ
ادھا کی جھلک کرشن کی برزوری ہے
گوکل نگری کی راس لسیلا ہے وہ روپ

لچکیلا گات اور اوستھا ہے کشور
دہ چال کہ جیسے مل کے ناچیں سومود
کوک اٹھتی ہیں کوٹلیں وہ کالی زلفیں
منہ تکتا ہے چندرماں کے دھبے کے میں چکور

منڈپ کے تلے کھڑی ہے رس کی پتلی
جیون سا تھنی سے پریم کی گانٹھ بندھی
ہلکے شعلوں کے گرد بھاؤں کے سے
کھڑے پہ نرم چھوٹ سی پڑتی ہوئی

ڈھلکا آنچل دیکتے سینے پہ الک
پلوں کی اوٹ مسکراہٹ کی جھلک
وہ ماتھے کی کہکشاں وہ موتی بھری مانگ
وہ گود میں چاند سا ہمکتا بالک

مولوی عبدالحق کی خاکہ نگاری

اردو میں خاکہ نگاری کی عمر کچھ زیادہ نہیں ہے۔ سب سے پہلی تحریر جسے ہم ایک کامیاب "خاکہ" (ایکچ (SKETCH) یا "بین پورٹریٹ" (PEN PORT RAIT) کہہ سکتے ہیں۔ مرزا فرحت الشریگ کا مضمون "نذیر احمد کی کہانی" کچھ ان کی کچھ میری زبانی ہے۔ مرزا فرحت الشریگ سے پہلے بعض تحریریں ایسی ضرور مل جاتی ہیں۔ جو خاکہ "سے بہت قریب ہیں۔ مثلاً ادیب شرا کے تذکرہ نگاروں نے بعض شاعروں کے متعلق کچھ ایسی معلومات فراہم کی ہیں کہ اگر ان تحریروں میں تمام شرائط پوری کی جائیں تو یقیناً یہ بڑے کامیاب خاکے ہوتے۔ ان تذکروں میں قدرت الشرف قاسم کا مجبور و لغز، سعادت خاں ناصر لکھنوی کا تذکرہ خوش معرکہ زریا اور آزاد کی آب حیات خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ قاسم اور ناصر نے شاعروں سے متعلق وہ تمام معلومات دی ہیں جن کا انہیں علم تھا یا جنہیں وہ ضروری سمجھتے تھے۔ لیکن وہ اتنی تشنہ ہیں کہ شاعر کی بددلی شخصیت ہمارے سامنے نہیں آتی۔ قاسم نے انشاء اللہ خاں انشا کے بارے میں اچھا خاصا لکھا ہے۔ جس میں ان کے اپنے تاثرات بھی ہیں اور کچھ ادبی واقعات بھی۔ جن سے انشا کی شخصیت کو سمجھنے میں ہمیں آسانی ہوتی ہے۔ اسی طرح ناصر لکھنوی کے

تو اس کے متعلق اچھی خاصی معلومات فراہم کی ہیں۔ لیکن ان دونوں نے کسی ایک شاعر کی پوری شخصیت کا احاطہ نہیں کیا۔ مولانا محمد حسین آزاد پہلے تذکرہ نگار ہیں جنہوں نے شاعر کا حلیہ، عادات و اطوار، عقائد و نظریات اور اس کی خوبیوں اور خرابیوں کو اس طرح پیش کیا ہے کہ ہمارے سامنے اس کی پوری شخصیت آ جاتی ہے۔ لیکن عام طور پر آزاد نے بعض شخصیتوں کو دلچسپ بنانے کے لیے اپنی انشاپردازی کے زور میں اوقات اور لطیفوں کا اختراع کیا ہے۔ بعض لوگوں پر طنز و تعریف بھی کی ہے اور بعض قابل عزت شخصیتوں پر فنکارانہ طریقے سے ستم ظریفیاں بھی کی ہیں۔ چونکہ مصنف کی غیر جانبداری اور صداقت و حق گوئی خاکے کی بنیاد کی شرط ہے۔ اس لیے اردو کا پہلا خاکہ نگار ہونے کا شرف آزاد کو حاصل نہ ہو سکا۔

خاکہ کیمرے کی ایک تصویر کی طرح غیر جانبدار ہوتا ہے۔ اگر مصنف کسی کی بے وز تعریف کرتا ہے اور قابل ذکر خامیوں کو چھپانے کی کوشش کرتا ہے تو یہ میج سرائی ہے جسے انگریزی میں (PROSE PANEGRIC) کہتے ہیں۔ اور اگر خاکہ نگار دانستہ طور پر اس کی خرابیوں کو مبالغہ کے ساتھ پیش کرتا ہے تو یہ نشری ہجو یا (CARICATURE) ہے۔

یہاں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ خاکہ نگار اور مورخ میں کیا فرق ہوتا ہے۔ دونوں کے لیے غیر جانبداری، صداقت اور حق گوئی لازمی ہے۔ لیکن خاکہ نگار میں انسان کی شخصیت کا ادراک بہت زیادہ ہوتا ہے اور یہ ادراک ہمدردانہ ہوتا ہے۔ جسے ہم (SYMPATHETIC UNDERSTANDING) کہہ سکتے ہیں۔ اس کے برعکس مورخ کو اس سے کوئی سروکار نہیں ہوتا کہ اس کا پڑھنے والا

خوش ہوا یا نہیں یا پڑھنے والے میں اس مخصوص انسان کے لیے ہمدردی کے جذبات
پیدا ہوئے یا نہیں۔ لیکن خاکہ نگار صرف اس وقت کامیاب ہو سکتا ہے جب وہ
پڑھنے والے میں بھی وہی ہمدردی کے جذبات پیدا کر دے جو خود اس میں ہیں۔
ہمدردانہ رویہ اور غیر جانبداری میں بظاہر تضاد معلوم ہوتا ہے لیکن حقیقت
میں ایسا نہیں ہے۔ اگر ایک خاکہ نگار انسانی کمزوریوں سے سمجھوتہ نہیں کر سکتا
اور اگر اخلاقی اور مذہبی معاملات میں بہت سخت گیر ہے تو وہ کبھی کامیاب
خاکہ نگار نہیں ہو سکتا۔ ہم کسی انسان کی عواہیوں کو بھی اس طرح پیش کر سکتے
ہیں کہ پڑھنے والے میں اس کے لیے ہمدردی پیدا ہو جائے۔ یہاں خرابی
پیش کرنا غیر جانبداری اور مخصوص انداز سے پیش کرنا "ہمدردانہ رویہ" ہے۔
جن میں کوئی تضاد نہیں۔ اس کی سبب ابھی مثال الطواف حسین حسائی کی
"یادگار غالب" ہے۔ مرزا کے اپنے خطوط کے علاوہ غالباً یہ بھی پہلی کتاب
ہے جس میں غالب کی نئے نئے مذہبی راہ روی کے قرض لینے کی عادت
وغیرہ پر اچھی خاصی روشنی ڈالی گئی ہے۔ حالی نے غالب کے متعلق کوئی بات
چھپانے کی کوشش نہیں کی۔ لیکن اعلان کیا کہ ایسا رکھا کہ غالب کی سحر کا
شخصیت کا حسن اور دلکشی بدستور باقی رہا۔ مورخ اور خاکہ نگار میں ایک اہم
فرق یہ بھی ہے کہ مورخ کا اصل مقصد واقعات کو پیش کرنا ہے۔ ان واقعات
سے متعلق جتنی شخصیتیں ہیں وہ دوسرے درجے کی ہوتی ہیں۔ مورخ ان
شخصیتوں کو تاریخی ماحول اور زندگی کے سیکڑوں چھوٹے بڑے واقعات کے
آئینے میں دیکھتا ہے۔ یہاں مورخ کے ذاتی تاثرات ثانوی حیثیت رکھتے ہیں

اور اصل بنیاد واقعات اور حقائق سے ہے۔ کیا شایانہ نگاری میں ہاں میں خاکوں میں
تاثرات ہوتے ہیں۔ خاکہ نگار کا ان شخصیت فوکس کوئی شخصیت ہوتی ہے اور وہ صرف
ان واقعات کا انتخاب کرتے تھے اور مع کے ذاتی تاثرات کی وضاحت میں مددگار
ہوں۔ مورخ اس میں مولوی سیت کے تمام واقعات پیش کرنے کی کوشش
کرتے ہیں۔ خاکہ نگار محض اس میں سے نکالتا ہے جس سے اس شخصیت
کے بعض اہم پہلو اجاگر ہو سکیں۔

خاکہ نگاری کسی شخصیت کا مفروضی مطالعہ ہوتا ہے جس میں ایک خاکہ نگار میں
قوت شاہد، فہم و ادراک اور غیر جانبداری کے ساتھ ہمدردانہ رویہ اور انداز
بیان میں وضاحت و بلاغت کا ہونا ضروری ہے۔ خاکہ نگار بعض ایسے اہم پہلوؤں
کا انتخاب کرتا ہے جن سے کسی انسان کی پوری شخصیت اندہنی افتاد، نظریات و
عقائد ہمارے سامنے آجاتے۔

ایک کامیاب خاکہ نگار میں ہر صحت کے حکم، امتیاز الدین کے خاکے کی
طرح ڈیڑھ صفحہ پر بھی مشکل ہو سکتی ہے اور فرحت اللہ بیگ کی "نذیر احمد کی
کہانی" کچھ اُن کی اور کچھ میری زبانی کی طرح پوری ایک کتاب پر بھی پھیلایا جاسکتا
ہے۔ پچھلے تیس چالیس برسوں میں خاکوں کے کسی مجموعے شائع ہوئے ہیں۔ ان میں
مولوی عبدالحق کی "چند ہم عصر"، شوکت تھانوی کی "شیش محل"، رشید احمد صدیقی
کی "گنج ہائے گرانمایہ"، چراغ حسن حسرت کی "مرد و دیدہ"، محمد طفیل کی "صاحب"
اور جناب "اور شاہ" احمد دہلوی کی "گنجینہ گوہر" قابل ذکر ہیں اور خاکہ نگاری
کی تمام تاریخ میں فرحت اللہ بیگ کے بعد اگر کسی پر نظر ٹھہرتی ہے تو وہ مولوی

سر سید جیسی عظیم ہستیوں تک سید شاہد احمد دہلوی نے اس فن کو انتہائی بلندیوں پر پہنچا دیا۔ یہ سید شاہد پاکستان اور برصغیر کے نامور شعرا ہیں۔ ان کے خیالات کا اظہار مقصود ہے۔
 عبدالحق کی پوری زندگی یہی اور کھوکھلا وقتار مولانا نے ان میں یا بقول مہدی افادی "مقدمہ بازی" میں گزری ہے لیکن ان کی اس مقدمہ خالی اور خالی نیل کلاسیک ادب کے وہ گوہر نایاب ہمارے ادب کی رونق ہیں جو ان کے پہلے بعض کتب خانوں کی زینت یا بعض اشخاص کی ذاتی ملکیت تھے۔ اگر انھیں مرتب کر کے نہ شائع کیا جاتا تو باقی تمام ذخیرہ کی طرح علم و فن کے یہ خزانے بھی دست بردِ زمانہ کی نذر ہو جاتے۔ یہ ان کی ہی کوشش، لگن، خلوص اور ایمان داری کا نتیجہ ہے کہ آج ہمارے پاس اردو شاعروں کے بیشتر نام گریبے موجود ہیں۔ دکن اور شمالی ہند میں لکھی جانے والی انز اور نظم کے جوہر مولوی صاحب کے توسط سے ہم تک پہنچے۔ اردو ادب پر ان کا اثر بڑا احسان ہے جس سے اہل ادب کو بھی سکدوش نہیں ہو سکتے۔ مجھے اس سے انکار نہیں کہ ان کی یہ مثنوی تنقید کے سائنٹفک اصولوں کا خیال نہیں رکھا گیا۔ لیکن مولوی صاحب استقبال میں کام کرنے والوں کے لیے ایسی بنیادیں ضرور بنا دی ہیں جو ہر کام کرنے والے کی رہنمائی کریں گی اور مولوی صاحب ان لوگوں سے کہہ رہے ہیں کہ جو خود کوئی کام نہیں کرتے اور دوسروں کی غلطیوں پر زندہ رہتے ہیں۔

میراثی خیال ہے کہ اگر مولوی صاحب چند ہم عصر کے علاوہ اور کچھ نہ لکھتے تب بھی اردو میں ان کا نام ہمیشہ عزت اور احترام سے صاحب طرز انشا پردازوں کے ساتھ لیا جاتا۔

"چند ہم عصر" میں کئی خاکے ایسے ہیں جن کا شاعر نے اپنے صوفیانہ خیالات کو اس طرح بیان کیا ہے کہ یہ سب خاکے ان شخصیات کے بارے میں ہیں جن کی تعریف و تحسین کا یہی مقصد ہے۔
 طرح جانتے اور پہچانتے تھے اور میں نے ان کو ان سے قریب رہنے کا اتفاق ہوا تھا۔ ان خاکوں میں مولوی صاحب محبت و نفرت، انصاف و عفو، ذاتی تعصبات سے بلند اور غیر جانبدار ہیں۔ انھوں نے ان تمام شخصیتوں کی خوبیاں اور خرابیاں بے کم و کاست بیان کی ہیں۔

بعض اوقات مصنف خاکے کو اپنی ذات اور شخصیت کی اہمیت دکھانے کا ذریعہ بنالیتا ہے اور وہ خود اس طرح چھایا جاتا ہے کہ خاکہ مصنف اور اس شخصیت کے تعلقات اور مصنف کی اپنی شخصیت کا مطالعہ معلوم کرنے کے لئے لگتا ہے۔ اکثر کامیاب ترین خاکے محض اس وجہ سے ناکام تحریریں بن جاتی ہیں۔ شوکت تھانوی اور محمد ظفر کے بعض خاکوں میں یہ خرابی ناگواری کی حد تک ہے۔ مولوی صاحب اس معاملے میں بہت محتاط رہتے ہیں۔ خاکے کے کینوس پر وہ خود بہت کم نظر آتے ہیں۔ اور اگر بھی ان کا عکس نظر آتا ہے تو تصویر کو اور زیادہ رنگین اور دل چسپ بنانے کے لیے۔ یا تصویر کے بعض اہم پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے لیے۔

بعض خاکہ نگار صرف عظیم شخصیتوں کو ہی اپنا موضوع بناتے ہیں۔ مثلاً خواجہ غلام السیدین کی کتاب "آندھی میں چراغ" میں کچھ خاکے بھی شامل ہیں۔ یہ تمام خاکے عظیم لوگوں کے ہیں۔ اس کے برعکس مولانا کے احساس دل و وسیع قلب اور انسان دوست ذہن میں ایک سپاہی، ایک الی سے لے کر حالی اور

سر سید جیسی عظیم ہستیوں تک سب کی گنجائش ہے۔ حیدر آباد کے فوجی ملازموں میں بہت سے کرنیل، میجر، پکٹان اور بڑے بڑے عہدہ دار موجود تھے۔ لیکن ان کی نفع کی ہوائی چمکدار شخصیتیں اور کھوکھلا وقار مولانا کو متاثر نہیں کر سکا۔ ان کے معیار انسانیت پر صرف ایک معمولی سپاہی نور خاں اترتا ہے۔ جو کچھڑ میں گرا ہوا ہیرا گڈی میں چھپا ہوا لال ہے۔ جو بظاہر کچھ بھی نہیں لیکن اہل نظر کے لیے بہت کچھ ہے۔ نور خاں کی نیک نفسی، خود فاری، حق گوئی، شرافت، ایما نداری مزاج کے تیکھے پن نے زندگی بھر انہیں مصائب و آلام میں گرفتار رکھا۔ ان کی گردن کسی بار کٹی مگر جھکی ایک دفعت بھی نہیں اور بقول مولوی صاحب :

”وہ حساب کے کھرے، بات کے کھرے، اور دل کے کھرے تھے۔“

ان کی یہی ادا مولوی صاحب کو عزیز ہے اور اسی نے ان سے یہ خاک لکھوایا۔

مولوی صاحب کی قوت مشاہدہ جس قدر تیز ہے۔ اتنی ہی اس کے بیان پر بھی انھیں قدرت ہے۔ بعض خاکوں کی ابتدا ہی میں چند الفاظ میں پوری شخصیت کا جائزہ اس طرح لیتے ہیں کہ اگر صرف وہی چند الفاظ رہنے دیئے جائیں۔ تب بھی اس شخصیت کا مکمل خاکہ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ مثلاً مولوی محمد عزیز مرزا مرحوم کے بارے میں لکھتے ہیں :

”مرحوم لڑکپن سے ذہین و فذ کی مشہور تھے۔ طالب علمی کے زمانے

میں وہ اپنے ہم سروں میں ممتاز رہے۔ ان کی کارروائی اور

کارگزاری، ریاست حیدر آباد دکن میں ضرب المثل ہے۔ وہ

کام کرنے میں بکلی اور محنت کرنے میں آندھی اور طوفان تھے۔

معاملات کی تہہ کو اس قدر جلد پہنچتے تھے کہ جن لوگوں نے ان ہی
معاملات کا ہفتوں اور مہینوں مطالعہ کیا تھا۔ وہ بھی دیکھتے رہ جاتے۔

ایک اور خاکے "نواب محسن الملک" کی ابتدا اس طرح کرتے ہیں۔

"قدرت نے نواب محسن الملک مرحوم کو بہت سی خوبیاں عطا کی تھیں

وجاہت، ذہانت، خوش بیانی اور فیاضی ان کی ایسی عمام اور

نمایاں صفات تھیں کہ ایک راہ چلتا بھی چند منٹ میں معلوم کر لیتا تھا۔

جو لوگ شیخ غلام قادر گرامی مرحوم کے قریب رہے ہیں اور مرحوم کی شخصیت

اور عادات و اطوار سے واقف ہیں، وہ ہی سمجھ سکتے ہیں کہ مولوی صاحب نے کس

طرح چند الفاظ میں ان کی شخصیت کا مکمل اور جامع عکس اُتار دیا ہے۔ انھوں نے

گرامی کے خاکے کی ابتدا اس طرح کی ہے۔

"گرامی سچا شاعر تھا۔ ہمارے ہاں شاعر کے لیے جو جو لوازم سمجھے

جاتے ہیں۔ وہ سب اس مرحوم میں موجود تھے بے نیاز، بے پروا

دنیا کے معاملات سے بالکل بے خبر، لاابالی، اگرچہ دنیا کی نظروں

میں دیوانہ تھا مگر شعر کہنے میں فرزانہ تھا۔"

جیسا کہ میں نے ابتدا میں کہا تھا کہ خاکہ نگاری مدح سرائی نہیں ہوتی۔

رشید احمد صدیقی اور خواجہ غلام السدین کے خاکے اس عیب سے پاک نہیں ہیں۔

ان حضرات نے صرف مدح سرائی کی ہے۔ ایسا بھی نہیں کہ توازن قائم کرنے

کے لیے خواہ مخواہ دو چار خوبیوں کے ساتھ دو چار خامیاں بھی بیان کر دی جائیں۔

مولوی صاحب ہر شخصیت کا مطالعہ ایمانداری سے کرتے ہیں۔ ہم ان کی رائے سے

اختلاف کر سکتے ہیں لیکن ان کی نیت پر کبھی شبہ نہیں کر سکتے۔ مولوی صاحب کو ان لوگوں کے ساتھ خلوت اور جلوت دونوں میں رہنے کا اتفاق ہوا تھا۔ انھوں نے کسی طرف تعریف میں بخل سے کام لیا ہے اور نہ عیب بیان کرنے میں رورعایت کی ہے۔ اسی لیے وہ انسانی خوبیاں ہی نہیں خرابیاں بھی بیان کرتے ہیں۔ لیکن ان کا رویہ حقارت آمیز یا نفرت انگیز نہیں ہوتا۔ ہمیشہ ہمدردانہ ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں حکیم امتیاز الدین اور مولانا محمد علی کے خاکے قابل ذکر ہیں۔ یہ شخصیتیں ایسی تھیں جہاں مولوی صاحب کی ایمانداری، صداقت اور غیر جانب داری کا کردار امتحان تھا۔ وہ اس امتحان میں پورے اترے۔ حکیم امتیاز الدین کے بارے میں لکھتے ہیں:

”اگرچہ طبیعت کا کمزور اور لاابالی تھا مگر دوستی کا سچا اور دھن کا پکا۔

یہ سچ ہے کہ وہ دنیا کے کام کا نہ تھا۔ مگر خیال میں اُس نے ایک ایسا

عالم بنا رکھا تھا کہ عالم مثال بھی اس کے سامنے یسج تھا۔ اس میں

ہر بات انتہائی تھی۔ محبت تھی تو انتہا درجے کی، عداوت تھی، تو انتہا

درجے کی۔ میانہ روی سے وہ بالکل آشنا نہ تھا۔“

مولانا محمد علی کے خاکے میں ابتدائی چند سطروں میں مولانا نے ان کی پوری شخصیت

کا احاطہ کر لیا ہے۔ جو لوگ مولانا محمد علی کو اچھی طرح جانتے ہیں اور ان کی شخصیت و

سیرت سے بخوبی واقف ہیں۔ وہی مولوی عبدالحق کے ادراک اور ذہن نگاہی

کی داد دے سکتے ہیں۔ وہ محمد علی کے بارے میں لکھتے ہیں:

”وہ مختلف، متضاد اور غیر معمولی اوصاف کا مجموعہ تھے۔ اگر انھیں

ایک آتش نشاں پہاڑ یا گلیشیر سے تشبیہ دی جائے تو کچھ زیادہ

مبالغہ نہ ہوگا۔ ان دونوں میں عظمت و شان ہے۔ لیکن دونوں میں خطرہ
اور تباہی بھی موجود ہے۔ ... وہ آزادی کا دلدادہ اور جبر و استبداد
کا پکا دشمن تھا لیکن اگر کبھی اس کے ہاتھ میں اقتدار آتا تو وہ بہت
بڑا جابر اور مستبد ہوتا۔

مولوی صاحب نے بعض شخصیتوں کا ذکر بہت خلوص اور محبت سے کیا ہے۔
ان کے قابل ستائش اوصاف کو ہر ممکن طریقے سے سراہا ہے۔ لیکن ان شخصیتوں
میں بھی جہاں انھیں کوئی خامی یا کمی نظر آئی ہے۔ بے کم و کاست بیان کر دیا ہے۔
سید علی بلگرامی کی قابلیت اور علمیت کا اعتراف ان الفاظ میں کیا ہے۔
"بلگرامی مرحوم ہندوستان کے عہد جدید کے ان نامور علماء میں سے
ہیں۔ جنھوں نے علم و دانش مشرقیہ و مغربیہ میں کمال پیدا کر کے ہند
کے تمدن علمی ترقی اور روشن خیالی میں ایک نئی شان پیدا کی ہے۔"
لیکن اسی خاکے میں مولوی صاحب لکھتے ہیں :

"لیکن جب ان کے کام پر نظر ڈالی جاتی ہے تو انھوں کے ساتھ اعتراض
کرنا پڑتا ہے کہ ان کے علم کے مقابلے میں ان کا عمل بہت ہی کم تھا۔
اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ وہ طبعاً جفاکشی اور علمی کام کی طرف
کم راغب تھے۔ دوسرے دکن کی آب و ہوا۔۔۔۔۔ مرحوم میں ایک
بڑا نقص یہ تھا کہ وہ متلون مزاج تھے اور بعض اوقات خود غرض
لوگوں کے بہکانے سے بھٹک جاتے تھے یا حسبِ جاہ ایسی باتیں
کر گزرتے تھے جو ان کی شان کے شایاں نہ ہوتیں۔"

اسی طرح مولانا نے خواجہ غلام الثقلین کے بارے میں لکھا ہے :
 خواجہ صاحب طبعاً ذکی بحس واقع ہوئے تھے۔ ان پر بعض اوقات
 ناکامیابی کا بہت بڑا اثر پڑتا تھا اور ایک وجہ یہ بھی تھی کہ ان کی
 صحت خراب رہتی تھی۔ وہ زیادہ دیر ناکامیابی کا مقابلہ نہیں
 کر سکتے تھے۔

ایک نیک نفس اور شریف انسان کے لئے کسی خامیاں بیان کرنا بلکہ
 شہر کرنا مشکل ترین کاموں میں سے ایک کام ہے۔ مولوی صاحب ایسے موقعوں پر
 بہام سے کام لیتے ہیں اور اشاروں ہی اشاروں میں پتے کی بات کہہ دیتے ہیں
 مثلاً سید محمود کی بے راہ روی کس حسن انداز سے بیان کی ہے۔ لکھتے ہیں :
 " وہ خواجہ حافظ کی غزلیں، قطعات ابن یسین اور عمر خیام کی باعیا
 پڑھتا اور مزے لیتا۔ حتیٰ کہ اس پر عمل بھی کرتا۔ "

خواجہ غلام الثقلین کے متعلق لکھتے ہیں :

" آخر زمانے میں ان پر مذہب کا رنگ بہت غالب آگیا تھا، شاید اس
 کی وجہ یہ ہو کہ ان کے مطالعہ نے زمانے کا ساتھ نہ دیا ہو یا صحت کی خرابی کچھ
 مساعد ہوئی ہو۔ یا یہ کہ مذہب کے غوامس اور اسرار کی طرف انھوں نے خاص
 طور سے توجہ کی ہو۔ "

سوانح عمری اور خاکے میں فرق یہ ہوتا ہے کہ سوانح نگار کسی شخصیت کے
 آباد و جہاد، اس کی ولادت، جہاں سے ولادت، ابتدائی تعلیم و تربیت اور اس
 کی زندگی کے تمام اہم اور غیر اہم واقعات کا ذکر کرتا ہے۔ لیکن خاکہ نگار یہ تمام

حقائق پیش نہیں کرتے۔ کسی نے ایک سنگ تراش سے پوچھا کہ تم ایک پتھر سے اتنی خوب صورت مورتی کس طرح تراش لیتے ہو۔ اس نے جواب دیا۔ مورتی تو خود اس پتھر میں موجود تھی۔ میں نے تو صرف زائد حصہ کو علیحدہ کر دیا ہے۔ بالکل یہی کام خاکہ نگار کا ہوتا ہے۔ وہ سوانح عمری میں سے زائد حصہ کو اس طرح الگ کر دیتا ہے کہ شخصیت اپنے اصلی روپ میں ہمارے سامنے آجاتی ہے۔ مولوی صاحب خاکہ نگاری کے اس رمز سے بخوبی واقف تھے۔ ان کے خاکے واقعات کی کھترنی نہیں ہیں لیکن خاکے سوانح کے بعض اہم پہلوؤں سے بے برا بھی نہیں۔ بعض خاکوں میں شخصیت کے مختصر سوانح بھی دیئے جانے ضروری ہوتے ہیں لیکن صرف اُس صورت میں جبکہ عوام اس شخصیت سے بالکل نہ واقف ہوں یا جب سوانح کے ذریعے کوئی اہم بات ثابت کرنا ضروری ہو۔ پروفیسر حیرت مرزا کے خاکے میں ان کی ولادت، ابتدائی سوانح اور بعض واقعات کا دینا اس لیے ضروری تھا کہ مبہٹی سے باہر عام طور پر لوگ ان سے متعارف نہیں تھے اور پھر ان تمام چیزوں نے پروفیسر حیرت مرزا کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں نمایاں حصہ لیا تھا۔

اور بھی کچھ خاکے ہیں۔ جن میں مولوی صاحب نے بعض واقعات بیان کیے ہیں۔ ان کے انتخاب میں مولانا بہت محتاط ہیں اور صرف ایسے واقعات بیان کیے ہیں جن سے شخصیت کے اہم پہلو اجاگر ہو سکیں۔ حالی، سرسید اور محسن الملک کے خاکوں میں انھوں نے ایسے ہی واقعات بیان کیے ہیں۔

ادب کی کوئی صنف اس وقت تک کامیاب نہیں ہو سکتی۔ جب تک مصنف کو اپنے موضوع اور قوت بیان دونوں پر پورا قابو نہ ہو۔ خاص طور پر

خاکہ کا فن بہت مشکل اور کٹھن فن ہے۔ اسے اگر شریں غزل کا فن کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ جس طرح غزل میں محدود الفاظ میں طویل مطالب ادا کرنے پڑتے ہیں ٹھیک اسی طرح خاکہ کے میں بھی مختصر الفاظ میں پوری شخصیت پر روشنی ڈالنی پڑتی ہے۔ اس لیے خاکہ لکھنا بہت آسان ہے لیکن ادل درجے کا خاکہ لکھنا بہت مشکل ہے۔ مولوی صاحب کو موضوع کی طرح بیان پر بھی پوری قدرت ہے۔ اُردو کے صاحب طرز انشا پردازوں میں ان کا شمار صرف چند ہم عصر کی وجہ سے ہوگا۔ کیونکہ تذکروں اور دوسری علمی اور ادبی کتابوں پر ان کے مقدمے، تحقیقی اور تنقیدی نوعیت کے ہیں۔ جہاں انشا پرداز کی کا دخل نہیں۔ اور جہاں اسلوب کی شگفتگی خوبی نہیں خرابی شمار کی جاتی ہے۔ جہاں مصنف، انشا پرداز کی زور میں قیاس کے طوطے مینا اڑانے لگتا ہے اور جہاں وہ واقعات اور حقائق کو اپنے اسلوب بیان کے سانچوں میں ڈھالنے پر مجبور ہوتا ہے۔

مولوی صاحب کے خاکوں میں جو بیان کی شگفتگی اور سلاست ہے کہیں کہیں سنجیدہ بذلہ سنجی اور شوخی گفتار ہے۔ تشبیہات و استعارات کا برجستہ استعمال لب و لہجہ کی بے ساختگی اور محاوروں کی چاشنی ہے، وہ ان کی اور تحریروں میں نہیں۔ ایک دو مثالیں ملاحظہ ہوں۔ مولوی پراغ علی مرحوم کے خاکے میں لکھتے ہیں:

”تحقیق و تفتیش کی چٹاک تھی۔ وہ جس مضمون کا خیال کرتے، اس

کی تہ تک پہنچتے اور اس کے مالہ و ماعلیہ کے سراغ میں پتے پتے

اور ڈالی ڈالی پھرتے اور پتال تک کی خبر لاتے۔ اپنی کتاب کے

واسطے سامان جمع کرنے کے لیے کتابوں کے دفتر چھان ڈالتے

اور لوگوں کو بھیج کر مصر و شام اور دیگر مقامات سے مایاب کتابیں
تلاش کر اکبر بہم پہنچاتے۔“

نور خاں کے بارے میں لکھتے ہیں :

”وہ حساب کے کھرے، بات کے کھرے اور دل کے کھرے تھے۔ وہ
بہر و وفا کے پتلے اور زندہ ولی کی تصویر تھے۔ ایسے نیک نفس، بہر و
مرنج مرعجان اور وضع دار لوگ کہاں ہوتے ہیں۔ ان کے بڑھاپے
پر جوانوں کو رشک آتا تھا۔ ان کی مستعدی دیکھ کر دل میں امنگ
پیدا ہوتی تھی۔ ان کی زندگی بے لوث تھی اور ان کی زندگی کا ہر لمحہ
کسی نہ کسی کام میں صرف ہوتا تھا۔ مجھے اکثر یاد آتے ہیں اور یہی
حال ان کے دوسرے جاننے والوں اور دوستوں کا ہے اور یہ ثبوت
ہے اس بات کا کہ وہ کیسا اچھا آدمی تھا۔ تو میں ایسے ہی لوگوں سے
بنتی ہیں۔ کاش ہم میں بہت سے نور خاں ہوتے۔“

مولوی صاحب کے خاگوں کی ایک اور بڑی خوبی ہے جس کی طرف ڈاکٹر
عابد حسین نے ”جوہر“ کے عبدالحق نمبر میں توجہ دلائی ہے اور وہ یہ ہے کہ ان خاگوں
میں خود مولوی صاحب کی شخصیت بھی جھلکتی ہے۔ ان کا تصور نیک و بد، انسان
کی صفات، زندگی کے بارے میں ان کے نظریات، ایک نیک اور صالح انسان
کے اوصاف وغیرہ تصور بھی معلوم ہوتا ہے۔ میں یہاں صرف دو تین اقتباس
پیش کروں گا تاکہ خود ان کے عقائد اور افکار پر کچھ روشنی پڑ سکے۔ جس لگن اور خلوص
کے ساتھ مولوی صاحب نے تقریباً پوری صدی اردو ادب کی خدمت کی ہے۔ اس کی

جھلک ان الفاظ میں دیکھیے۔ پروفیسر حیرت مرزا کے خاکے میں وہ ملائن کا ایک قول پیش کرتے ہیں :

”شہرت، شریف النفس انسان کا آخری ضعف ہے۔“

عام طور پر ایسا ہوتا ہے کہ کسی میدان میں شہرت پانے کے بعد انسان کو اپنے مقصد اور فن سے پہلا سا لگاؤ نہیں رہتا۔ مولوی صاحب ان خوش قسمت لوگوں میں ہیں جنہیں بحیثیت نقاد اور محقق بہت کم عمری میں شہرت اور مقبولیت حاصل ہو گئی تھی۔ لیکن یہ شہرت ان کے مقصد، خلوص، استھاک محنت پر قطعی اثر انداز نہ ہو سکی اور کبھی ان کی کزوری نہ بن سکی۔ انہوں نے کام اس لیے کیا ہے کہ یہ انسان کی زندگی کا مقصد ہے۔ اس لیے نہیں کہ انھیں شہرت اور دولت حاصل کرنی تھی۔ وہ سید محمود کے خاکے میں لکھتے ہیں :

”شہرت، دولت اور حکومت جن سے ایک عالم میں ہیجان اور انقلاب برپا ہے اور جن کی آگ تقریباً ہر سینے میں مشتعل ہے۔ وہ ان کی آ پنج سے بالکل محفوظ تھے۔“

مولوی صاحب کے یہ الفاظ صرف سید محمود کے لیے ہی نہیں بلکہ خود اپنی ذات کے لیے بھی ہیں۔ ان کی پوری زندگی اس کی آئینہ دار ہے۔ مولوی صاحب کو نور خان اس لیے پسند ہے کہ وہ ”حساب کا کھرا بات کا کھرا اور دل کا کھرا ہے۔ اس میں صداقت اور ایمان داری کے ساتھ خود داری بھی ہے۔“ نام دیو مالی ان کو اس لیے عزیز ہے کہ وہ کام کو کام کی خاطر کرتا ہے، دولت حاصل کرنے کے لیے نہیں۔ جب نام دیو مالی اپنی پوری محویت کے ساتھ باغ میں کام کرتا تھا تو شہد کی مکھیوں کا ایک

جھلڑ اس سے چمٹ گیا اور اسے اتنا کاٹا کہ وہ مر گیا۔ اس کی وفات پر مولوی صاحب
 نے بڑی معنی خیز بات کہی جو خود اُن کے کردار پر بھی روشنی ڈالتی ہے۔ لکھتے ہیں :
 ”کھیلوں کا غضب ناک جھلڑ“ اس غریب پر ٹوٹ پڑا۔ اتنا کاٹا
 اتنا کاٹا کہ بے دم ہو گیا۔ آخر اسی میں جان دے دی۔ میں کہتا
 ہوں اُسے شہادت نصیب ہوئی۔“

غالب کے خطوں میں طنز و طرافت

ہنسنا ہنسنا انسانا انسانی رشت کا ایک حصہ ہے۔ یوں تو اس کا استعمال ہر انسان اپنی حیثیت اور حوصلے، طرف اور ذوق کے مطابق کرتا آیا ہے اور کرتا ہے لیکن ایسے بالکمال اور برگزیدہ افراد خدا و نادر ہی پیدا ہوتے ہیں جو محسوس طور پر اسے اپنا حق جتاتے اور غیر محسوس یا بے اختیارانہ طور پر اس کا استعمال اس طرح کرتے ہیں جیسے ان کے نزدیک ایک مقدس انسانی فریضہ ہے۔ ہنسی تشعشع یا طرافت جب اس میں مرتبہ کی شخصیت کا کرشمہ ہوتی ہے تو وہ ایک تہذیبی قدر بن جاتی ہے۔ غالب کی طرافت اسی شائستگی، سلامتی اور بے اختیارگی کی آئینہ دار ہے۔

زندگی کے اعلیٰ اور ادنیٰ مظاہر پر ہنسنے کا حق غالب کو یوں ہی نہیں ملا ان کی حیات اس بات کی شاہد ہے کہ اس کے حصوں میں وہ بڑی آزمائشوں سے گزرے ہیں۔ اس کمال کی تہذیب اور فنی اظہار کے لئے جس خوش ذوقی، ذہانت اور بیداری کی ضرورت ہوتی ہے بے شک وہ کچھ تو انہیں قدرت سے دریغ ہوئی تھی بلکہ اس

کتابچہ حصہ یقیناً ان کے اعیانہ ان کے اپنے اکتساب اور فوہ نو تجربات کی زمین تھا۔ ان کی
 ظرافت میں کا اظہار شہادہ کلمہ اسلوب میں بودا محرم حسن اور مرزا آشتیہ جیسے شخصیت ہی کا
 حصہ ہوتی ہے۔ لیکن حسن و حقیقت کا محرم تو وہی ہو گا جو حالات کی کج رفتاری اور
 زندگی کی کوتاہیوں اور کمزوریوں پر نظر رکھتا ہو۔ اور جس کی رچی ہوئی قوت تمیز غیر
 کے نازک سے نازک فرق کو دیکھ لیتی ہو۔ بڑی اور بد شکافی کے اسی ادراک اور حسن و
 حقیقت کے اس عرفان ہی نے غایت کو پہنچنے کا حق اور وصلہ بخشا تھا بغوش اطاری
 زمین ہی پیدا رہی اور روش عام سے بیزاری ان کی شخصیت کے عناصر ترکیبی تھے۔
 ان کی عقابانی نظر بداعتات افراد اور اشیاء کی تہہ تک پہنچ جاتی تھی۔ بقول تہر
 ان کا اسلوب فکر و نظر عام لوگوں سے الگ تھا۔ وہ ہر شے کی افادتی حیثیت کا
 متغلا اندازہ کرتے تھے۔ بعد میں اس پر اچھا فایا بڑائی کا حکم لگاتے تھے۔ زندگی
 کے ان سہور کی آمیزش نے ان کی ظرافت کو شائستہ جاندار اور تاباک بنا دیا۔
 یوں تو مرزا غالب کی خوش طبعی اور شوخی و ظرافت ان اردو اور فارسی
 شاعری میں بھی موج تہ نشین کی طرح ابھرتی اور رقص کرتی ہے۔ لیکن ان کی شخصیت
 کا یہ جو بہان کے خطوط میں نسبتاً زیادہ وضاحتاً سادگی اور بے ساختگی سے نمایاں
 ہوا ہے۔ بقول مولانا حالی وہ چیز جس نے ان کے مکاتبات کو ناول اور ڈرامہ
 کی طرح دلچسپ بنا دیا شوخی تحریر ہے۔

حالی نے غالب کی شخصیت کے اس وصف کو ایک لطیف اور موزون تشبیہ
 کے ذریعہ واضح کیا ہے۔ لکھتے ہیں :-

”مرزا کی طبیعت میں شوخی ایسی بھری ہوئی تھی جیسے ستار کے تار

میں سرگھر سے ہوتے ہیں اور قوتِ تخیل جو شاعری اور ظرافت کی
خلاق ہے اس کو مرزا کے دماغ کے ساتھ وہی نسبت تھی جو دوست
پر داز کو طاثر کے ساتھ ہے۔

یہاں حالی نے غالب کی شوخ طبع اور قوتِ تخیل پر زور دیا ہے۔
بے شک یہ اوصاف غالب کی شخصیت اور ظرافت کی جان ہیں۔ لیکن ان کا
تشریح زندگی سے گہری دلچسپی، تجربات کی نیرنگی اور مشاہدہ کی وسعت ہے۔ غالب
کی ظرافت میں اکثر طنز کا پہلو بھی ہوتا ہے، جو ان کی ظرافت کو بامعنی اور اس کے
اثر کو دیر پا بناتا ہے۔ لیکن ان کے طنز میں تلخی یا زہرناکی کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔
ان کی شگفتہ تحریروں میں سوجھ بوجھ، تعین، طعن یا مسخرگی اور ٹھٹھول جیسے الفاظ
معنی ڈھونڈنا لانا حاصل ہوگا۔ تاہم ایسا نہیں کہ ان کی تضحیک یا طنز کا کوئی ہدف
نہ ہو۔ اپنی ذات، گرد و پیش کے حالات، افراد اور ادارے، اخلاق اور تہذیب
قیامت اور جنت۔ غرض کہ زندگی کے آثار و علامات میں شاید ہی کچھ بچا ہو جس کی
بے سلیقگی یا ناہمواری پر ان کی نظر نہ گئی ہو۔ لیکن یہ ان کے قلب کی پاکیزگی اور
گہری انسانی دوستی تھی جس نے ان کے تاثرات میں جھجلاہٹ، تلخی اور تحقیر کا انداز
پیدا نہ ہونے دیا۔

کہا جاتا ہے کہ اعلیٰ ظرافت کا خالق وہی ہو سکتا ہے جو خود اپنی ذات و
معفات پر ہنسے کا حوصلہ اور سلیقہ رکھتا ہو۔ غالب نے خود اپنے قول کے مطابق
اکثر اپنے آپ کو تماشاخی کی نظر سے دیکھا ہے۔ اور اپنی ہیئت کذاخی پر بھی جی کھول
کر ہنسے ہیں۔ یہاں تک کہ اپنے جسم کے رستے ہوئے پھوڑوں کے بیان میں بھی

انہوں نے اپنی طبعی شوخی کو ہاتھ سے نہ دیا۔ اور پھوڑوں کی کثرت سے انہیں اپنا جسم سرور چراغاں " نظر آنے لگا۔ ایک خط میں منشی نبی بخش حقیر کو لکھتے ہیں :-

" اٹل حقیقت یہ ہے کہ میرا اور آپ کا لہو ملتا ہے جب وہاں احتراق کی شدتیں ہیں تو یہاں اس کا ظہور کیونکر نہ ہو۔ ایک مدت سے میرا پاؤں پھل رہا ہے۔ چھوٹے دانے بطریق دائرہ کف پا کے محیط تھے۔ ناگاہ جیسے ایک قوم میں سے ایک شخص امیر ہو گیا ایک دانہ اُن دانوں میں سے بڑھ گیا اور پھوڑا ہو گیا۔ عید کے دن بادشاہ کے ساتھ عید گاہ نہ جاسکا..... وہ پھوڑا پکا اور پھوٹا..... دو انگل زخم پڑ گیا۔ "

اپنے زخموں اور اذیتوں پر اس طرح مسکرانا اور دوسروں کو ہنسانا بڑے ہی اعلیٰ ظرف کی بات ہے۔ ۴

شرط اول قدم است کہ مجنوں باشی

غالب کی تمام زندگی حالات کے جبر اور زمانہ کی بے رحم سازشوں کا شکار رہی۔ ان کی زندگی کا المیہ ایک عہد اور ایک نظام کا المیہ ہے۔ اس انتہائے جبر کا اظہار غالب نے ایک خط میں لطیف پیرایہ میں کیا ہے۔ وہ ان کی شوخی طبع کا شاہکار ہے۔ لکھتے ہیں :-

"سنو! عالم دو ہیں۔ ایک عالم ارواح اور ایک عالم آب و گل

..... ہر چند قاعدہ عام ہے کہ عالم آب و گل کے مجرم عالم ارواح

میں نرا پاتے ہیں۔ لیکن اسی طرح عالم ارواح کے گناہ گار

کو دنیا میں بھیج کر سزا دیتے ہیں۔ چنانچہ ۱۲ رجب ۱۲۱۲ھ کو بھوکو
 رو بکاری کے واسطے یہاں بھیجا۔ ۱۳ برس حوالات میں رہا۔
 ۱۴ رجب ۱۲۳۵ھ کو میرے واسطے حکم دوام حبس صادر ہوا۔
 اور ایک بڑی میرے پاؤں میں ڈال دی اور دلی شہر کو زنداں
 مقرر کیا اور مجھے اس زنداں میں ڈال دیا۔ نظم و نثر کو مشقت ٹھہرایا
 برسوں کے بعد میں جیل خانہ میں سے بھاگا۔ تین برس بلا و شرقیہ
 میں پھرتا رہا۔ پایان کار مجھے کلکتہ سے پکڑ لائے اور پھر اسی مجلس
 میں ٹھہا دیا۔ جب دیکھا کہ یہ قیدی گریز پا ہے۔ دو ہتھکڑیاں اور
 بٹہ عا دیں۔ پاؤں بڑیوں سے فگار ہاتھ ہتھکڑیوں سے زخم دار
 حکم رہائی دیکھتے کب صادر ہو۔“

ایک تمثیل کے انداز میں بننا ہر اپنی ہی تضحیک ہے۔ لیکن اہل نظر جانتے ہیں
 کہ یہ قدرت کی ستم ظریفی، حالات کی کج روی اور زمانہ کی قدر نہ شناسی پر طنز ہے
 اور بھرپور طنز ہے۔

عزیز واقارب کی موت ایک دل شکن حادثہ ہوتی ہے۔ ایک دردمند دل
 رکھنے والے انسان کے لئے اس غم کی تاب لانا مشکل حادثہ ہوتی ہے۔ غالب بھی
 اپنا اسے روزگار کی طرح ایسے حوادث سے دوچار ہوئے۔ اپنے عزیزوں اور
 دوستوں سے دائمی جدائی پران کا دل بھی اکثر خون کے آنسو رویا۔ مگر دوسروں
 پر اپنے دلی رنج اور افسردگی کا اظہار کرتے ہوئے انہوں نے ہمیشہ ایسا لطیف
 پیرایہ اختیار کیا جو پڑھنے والے کے دل میں اس واقعہ کی تلخی اور اذیت کا

نفس گہرا نہ ہونے دے۔ ایک خط میں اپنی پھوپھی کی وفات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-
 ”میں بھی تمہارا ہمدرد ہو گیا۔ منگل کے دن..... شام کے وقت
 میری وہ پھوپھی کہ میں نے بچپن سے آج تک اس کو مان سمجھا تھا اور وہ
 بھٹی مجھ کو بیٹا سمجھتی تھی مگرٹی۔ آپ کو معلوم ہے پرسوں میرے گویا
 نو آدمی مرے تین پھوپھیاں اور تین چچا۔ ایک باپ ایک دادی
 اور ایک دادا۔ یعنی اس مرحومہ کے ہونے سے میں جانتا تھا کہ یہ نو آدمی
 زندہ ہیں اور ان کے نہ ہونے سے میں نے جانا یہ نو آدمی آج ایک بار
 مر گئے۔“

اسی طرح اپنے احباب کے عزیزوں کی وفات پر غالب نے جو تحریریں کلمات
 لکھے ہیں ان کا انداز بھی اچھوتا اور نرمالا ہے۔ ان میں ہمدردی بھی ہے اور
 غمخواری بھی۔ پسند و نصیحت بھی اور طنز و ظرافت بھی۔ اور یہ سب
 ادھاف اس خوش آہنگی اور جرات کی سے الفاظ کے قالب میں ڈھل گئے ہیں کہ
 اُسے صرف صنائی کا نام دیا جاسکتا ہے۔

ایک عزیز دوست کو اس کی محبوبہ کی وفات پر لکھتے ہیں :-
 ”سنو صاحب! شعراء میں فردوسی اور فقری ہیں بصری اور عشاق میں مجنون
 یہ تین آدمی تین فن میں سر دفتر اور پیشوا ہیں۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ فردوسی
 ہو جائے فقیر کی انتہا یہ ہے کہ حسن بصری سے ٹکڑ کھائے۔ عاشق کی
 نمود یہ ہے کہ مجنون کی ہم طرحی نصیب ہو۔ بسلی اس کے سامنے مری تھی تمہاری
 مجھ کو بھی تمہارے سامنے مری۔ بلکہ تم اس سے بڑھ کر مجھے کہ بسلی اپنے گھر میں

مری اور تمہاری محبت یہ تھا سے گھر میں :-

ایک دوسرے خط میں سی دوست کو لکھتے ہیں :-

..... کسی کے مرنے کا وہ غم کرے جو آپ نہ مرے۔ کسی اشک فشانہ

کہاں کی مرثیہ خوانی۔ آزادی کا شکر بجالاؤ۔ غم نہ کھاؤ۔ میں جب

بہشت کا تصور کرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہوگی اور ایک

قصر ملا، ایک حور ملی، اقامت جاودانی ہے اور اسی ایک نیک بخت کے

ساتھ زندگی کافی ہے۔ اس تصور سے جی گھبراتا ہے اور کلیجہ منہ کو آتا ہے

ہے ہے وہ حور اجیرن ہو جائے گی۔ وہی زم زمیں کا رخ اور وہی طوبی کی

ایک شاخ۔ چشم بدو در۔ مری ایک۔ حور بھائی ہوش میں آؤ، کہیں اور

دل لگاؤ :-

یہ عبارت صرف شوخی بیان کا نمونہ نہیں۔ اس کی تہہ میں کچھ حقائق بھی ہیں البیان

طبعاً تنوع پسند ہے۔ روح کی آسودگی اور ذہن کی بالیدگی کے لئے وہ زندگی اور قدرت

کی رعنائیوں کو ہر روپ اور رنگ میں دیکھتا اور ان سے شاد کام ہونا چاہتا ہے۔ لیکن

روایتی اخلاق اور خود ساختہ آداب کا جبر اس کی تکمیل میں مانع ہوتا ہے۔ یہیں سے غالب

کا ذہن مذہبِ مغفرت اور بہشت کے اس مردِ بدتصویر کی طرف مڑ جاتا ہے جو روحانیت

کے نام پر مادیت کا مودہ بین کی لذت اور حرص و ہوس جیسے رکبان جذبات کی تبلیغ اور

تحریک کا ذریعہ رہا ہے۔ طنز و ظرافت کا یہ بیغ انداز صرف غالب کا حقہ تھا لیکن اس کے

لطیف اندوز ہونے کا جو عہد وہی حضرات کر سکتے ہیں جو ایک تربیت یافتہ ذوق اور

ظرف کے مالک ہوں ۔

غالب کی زندگی انسان دوستی، دردمندی، جرأت اور بے باکی کا ایسا صحیفہ ہے جسے ہر شخص پڑھ سکتا ہے۔ ظاہر داری اور ریاکاری ان کے مسلک میں سب سے بڑا گناہ تھی، انہیں رسوائی خواری اور خود آرائی گوارا تھی۔ لیکن یہ گوارا نہ تھا کہ اپنی شخصیت کو دنیا کے سامنے اس صورت میں پیش کریں جو فی الاصل نہیں ہے اور نہ ہو سکتی ہے۔ اس لئے اپنی کوتاہیوں اور کمزوریوں کا اعتراف بھی انہوں نے بڑے اعتماد سے کیا ہے۔ یہ خود آگاہی اور خود اعتمادی اکثر ان کے خیال کی رعنائی اور بیان کی شوخی سے ایک نقش جمیل بن جاتی ہے۔

رمضان کے مہینے میں ایک خطا میں لکھتے ہیں :-

” دھوپ بہت تیز ہے۔ روزہ رکھتا ہوں مگر روزے کو بھلاتا رہتا ہوں۔ کبھی پانی پی لیا۔ کبھی حقہ پی لیا۔ کبھی کوئی روٹی کا ٹکڑا بھی کھا لیا۔ یہاں کے لوگ عجیب فہم رکھتے ہیں۔ میں تو روزہ بھلاتا ہوں اور یہ صاحب فرماتے ہیں کہ تو روزہ نہیں رکھتا۔ یہ نہیں سمجھتے کہ روزہ رکھنا اور چیز ہے اور روزہ بھلانا اور بات ہے۔“

۱۸۵۷ء کے ہنگامہ کشت و خون اور تباہی و تاراجی نے غالب کو شدت سے

متاثر کیا تھا۔ یقیناً غلام رسول تہران کے اردو مکاتیب کے دامن کا ہر گوشہ ان سنجیدہ اور شدتوں پر آنسوؤں سے تر نظر آتا ہے جو انگریزوں نے ہندوستان پر اور باغی ہندوستانیوں نے انگریزوں خصوصاً ان کی معصوم جگمگات اور بچوں پر وار کھی تھیں۔ یہ نوے غالب کی امن پسندی اور انسان دوستی کا شفاف آئینہ ہیں۔ وہ دہلی میں قایم خوں کے تناور سے لیکن اس عالم میں بھی ان کے ذہن کی تیزی اور شوخی، انحصار اور

واقعات کا مضحکہ اڑانے سے باز نہ آئی۔ میری ہمدی مجروح کی آنکھیں دیکھنے آئی ہیں۔
انہیں خط لکھتے وقت اس کی ظریفانہ توجیہ اس طرح کرتے ہیں :-

”چشم بیمار ایسی چیز ہے جس کی کوئی شکایت کرے ؟..... تمہاری
آنکھوں کے غبار کی وجہ یہ ہے کہ جو مکان دہلی میں ڈھائے گئے اور
جہاں جہاں شریکیں نکلیں جتنی گرداڑی اس کو آپ نے ازراہ محبت
اپنی آنکھوں میں جا دی۔“

اس لطیف توجیہ سے ایک طرف تو دہلی سے غالب کی محبت اور اس کی تباہی
پان کے ملال کا اظہار ہوتا ہے اور دوسری طرف اس میں ان حضرات پر ایک طنز کا
پہلو بھی پنہاں ہے جنہوں نے قدیم دہلی کی تاریخی کے غم کو زندگی کا آزار بنا لیا تھا۔ اس
لئے کہ غالب کے بیدار شعور نے اس خرابی میں تعمیر کی ایک صورت بھی دیکھی تھی۔ برطانوی
اقتدار کے تحت حسن تعمیر اور توسیع و ترقی کے جو نئے امکانات سامنے آ رہے ہیں
وہ کھلے دل سے ان کا استقبال کر رہے تھے۔ بے شک غالب نے اپنی ذاتی اغراض
کے لئے انگریز حاکموں کی مدح میں قصیدے کہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ
انہیں اس اپنی قوم کی خواجگی اور حاکمیت کے جبر و استبداد کا احساس نہیں تھا۔ اس
کا اظہار اس وار و گیر کے زمانہ میں ظاہر ہے کہ وہ کھل کر نہیں کر سکتے تھے۔ لیکن طنز و
نظافت کے پیرایہ میں کہیں کہیں ان کا ذہن اور اندازِ نظر جھلک اٹھا ہے۔ ایک خط
میں مرزا علاء الدین احمد خاں کو لکھتے ہیں :-

”سنئے ہیں کہ نومبر میں ہمارا جہالور کو اختیار ملے گا مگر وہ اختیار
ایسا ہوگا جیسا کہ خدا نے خلق کو دیا ہے۔ سب کچھ اپنے قبضہ قدرت

میں رکھا۔ آدمی کو بدنام کیا۔“
 سلسلہء کامنگام فرد ہونے کے بعد بے گناہ ہندوستانیوں پر جو مظالم ڈھائے گئے۔ غالب نے کہیں تشبیہوں اور کنایوں میں اور کہیں لطیفوں کے پیرایہ میں ان کی طرف اشارہ کیا ہے۔ مثلاً دہلی میں ایک حافظ محمد بخش تھے جو حافظ مموں بھی کہلاتے تھے قید سے رہائی پانے اور بے گناہ ثابت ہونے کے بعد انہوں نے اپنی جائداد کی واکزاری کے لئے درخواست دی۔ غالب لکھتے ہیں :-

”حاکم نے پوچھا۔ ”حافظ محمد بخش کون ہے عرض کیا کہ“ میں ”پھر پوچھا کہ
 ”حافظ مموں کون ہے“ عرض کیا کہ“ میں۔ اسل نام میر محمد بخش ہے مموں
 مموں مشہور ہوں۔ فرمایا“ یہ کچھ بات نہیں۔ حافظ محمد بخش بھی تم اور
 حافظ مموں بھی تم۔ ساما جہاں بھی تم، جو دنیا میں ہے وہ بھی تم ہم مکان
 کس کو دیں ہے“ مثل داخل دفتر ہوئی بیاں مموں اپنے گھر چلے آئے۔“

یہ ایک واقعہ کا ڈرامائی لیکن سیدھا سادہ بیان ہے۔ لیکن اس کی تاثیر ہے
 کہ قاری یا سامع زیر لب مسکرائے بغیر نہیں رہتا۔ اس کا دل فرحت اور مسرت کی خوشگوار
 کیفیت سے معمور ہو جاتا ہے۔ لیکن اس واقعہ کے پس پردہ انگریز حاکموں کی منصفی پر
 جو طنز ہے وہ بھی اپنا کام کرتا رہتا ہے اور غیر محسوس طور پر قاری کے ذہن میں جیسے ایک
 حقیقت کی تہیں کھلنے لگتی ہیں۔

غالب کی ظرافت، الفاظ کی بازیگری یا رعایتِ لفظی نہیں بلکہ زندگی کی بہتر
 ہے۔ ان کا مقصد مذہب یا محظوظ کرنا نہیں بلکہ کچھ کہنا، بتانا اور سمجھانا بھی ہوتا ہے۔
 ظرافت ان کے انداز بیان میں نہیں۔ انداز فکر و نظر میں ہوتی ہے۔ وہ اس لئے

نہیں سوچتے تھے کہ انہیں کچھ کہنا یا لکھنا تھا۔ بلکہ اس لئے کہتے اور لکھتے تھے کہ انہوں نے جو کچھ دیکھا، سوچا اور سمجھا تھا اور وہ اس قابل تھا کہ اسے دوسروں تک پہنچایا جائے۔ وہ زندگی کے عام واقعات اور عام یا ادنیٰ انسانوں کی حرکات کا مطالعہ بھی بڑے اہمک اور دلچسپی سے کرتے تھے۔ فرد کی ذات سے یہ دلچسپی اور اس کی اہمیت کا احساس جو ناول نگاری کا محرک اور موضوع ہوتا ہے۔ اردو میں سب سے پہلے غالب کی تحریروں میں ہی نظر آتا ہے مثلاً ایک خط میں بنی وفادار کا خاکہ اس طرح کھینچتے ہیں :-

”بنی وفادار بانہر تھی ہیں سودا تو کیا لائیں گی مگر خلعت اور منسار ہیں۔ رستے چلتوں سے باتیں کرتی پھرتی ہیں۔ جب وہ محل سے نکلیں گی ممکن نہیں کہ اطراف ہنر کی سیر نہ کریں، ممکن نہیں کہ دروازے کے سپاہیوں سے باتیں نہ کریں۔ ممکن نہیں کہ بھول نہ توڑیں اور بنی بی کو جا کر نہ دکھائیں اور نہ کہیں کہ یہ بھول تمہارے چچا کے بیٹے کی کافی ہے ہیں۔ یعنی تمہارے چچا کے بیٹے کی کیاری کے ہیں۔“

یہ ایک زندہ کردار کی حرکات کا حقیقت پسندانہ مطالعہ ہے۔ یہاں نہ تخیل کی ندرت ہے اور نہ شوخ نگاری۔ لیکن اس کے باوجود اس خاکہ میں غالب نے اپنے شاہدے کی طرغی اور نیرنگی سے کچھ ایسے رنگ بھر دیئے ہیں جو قاری کے دل کو سرور و انبساط سے بھر دیتے ہیں

اس بحث کو مختصر کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ غالب کے مزاج کی شوخی اور ظرافت وہ نہیں جو حقائق کو نظر انداز کرنے یا انہیں بگاڑ کر پیش کرنے سے

پیدا ہوتی ہے۔ یہ مزاج ان کا مزاج اور یہ طائران کا خمیر ہے۔ وہ حقائق کے
 عرفان سے شوخی پیدا کرتے ہیں۔ ان کے ہونٹوں پر وہ مسکراہٹ ہے جسے ہم
 آنسوؤں کا عطر کہہ سکتے ہیں اور جو انتہائے غم پر آجانے سے پیدا ہوتی ہے۔
 خوشی میں ہنسنا اور غم میں رونا انسان کی جبلت ہے اور یہ کوئی غیر معمولی بات
 نہیں۔ روز کا معمول ہے لیکن مصیبت میں مسکرانا اور قتل مینا کے پچھے ہیں رونے
 کا عرفان کر لینا ہر شخص کے بس کی بات نہیں۔ یہ بات غائب ہی کے حتمہ میں
 آئی ہے۔

داستان سے ناول تک

داستان اردو ادب کی سب سے موہنی صنف ہے۔ داستان کا نام لیتے ہی ہمارے ذہن میں ماضی کے وہ معلوم کتنے سہانے سپنے بھللا جاتے ہیں۔ ہماری آنکھوں کے آگے وہ معلوم کون سی اچرت بھری دنیا میں گزر جاتی ہیں یہ سب خواب در خواب ہے لیکن ہم ان رنگین بہلاؤں میں بہل جانا چاہتے ہیں۔ یہ سراب حقیقت سے زیادہ ہمارے من کو بھاتے ہیں۔ ان کافر داستانوں میں کوئی تو ایسی زاہد شکن اداس ہے کہ اس سائنسی دور میں عقل کے تمام اصولوں کو درہم و برہم کر کے اب بھی دلوں کو اپنا رسیا بنا لیتی ہیں۔ داستان کا سوم رس جس کے کام و ذہن کو چھوٹا ہے وہ ٹینیسن TENYSON کے (LOTUS EATERS) کی طرح اسی کا ہو کر رہ جاتا ہے۔

فوق فطرت کی حیرت خیزیاں، حسن و عشق کی سرشاریاں مہمات کی چمیدگیاں بیان کی رنگینیاں ان سب کا نام داستان ہے۔ داستان کی عرض اصلی نفس رنج ہے کچھ لمحے، سن کھیل کر گزار دینا، کچھ گھڑیوں کے لئے سبب و نتیجہ کے ظالم اصول سے نجات پالینا داستان میں لاکھ ایمان کی ترغیب دی جائے۔ لیکن یہ دین داری محض

ایک بھرم ہے۔ داستان کا مصنف واعظ اور ناصح نہیں ہوتا۔ اس میں زہد کی سختی اور خشکی نہیں پائی جاتی۔ وہ خیامی فلسفے کا قائل ہے۔ اس کا دار عقل سے زیادہ دل پر ہوتا ہے۔ وہ فکر سے زیادہ جذبہ کو بیدار کرنا چاہتا ہے ایک دل کو اٹکا دینے والی کیفیت اور اس کے بعد فرحت و آسودگی کا احساس داستان کی خصوصیت داستان گو کا تحفہ ہے۔

داستان کی داستان کا آغاز کہاں سے ہوتا ہے کسی کو معلوم نہیں۔ قصہ گوئی کا فن تہذیب انسانی کا ہم عمر ہے۔ جب ایک انسان نے دوسرے انسان کو اپنے دن بھر کے تجربات سنائے اسی دم سے قصہ خوانی کی داغ بیل پڑ گئی۔ داستانی خصوصیات کہنے والے قصے قدیم مصر میں بھی ملتے ہیں۔ بابل و بینو میں بھی سنہ ۱۲۰۰ ق. م میں عراق کے بادشاہ گل گاش کی داستان ملاحظہ ہو۔

گل گاش ایک جابر و عیاش بادشاہ ہے جو رعایا کی ہر مقدس رسم کی بے حرمتی کرتا ہے۔ اس کے توڑ کے لئے دیوتا ان گدو کو پیدا کرتے ہیں لیکن گل گاش اسے تسخیر کر کے اپنا رفیق بنا لیتا ہے اس کے بعد وہ جنگل کے محافظ قوی ہیکل جمنا با کو ہلاک کرتا ہے۔ اس کی شجاعت دیکھ کر محبت کی دیوی عشتار اس پر عاشق ہو جاتی ہے، لیکن یہ خیرہ اسے ٹھکرا دیتا ہے۔ جمنا با کے قتل کی پاداش میں دیوتا ان گدو کی جان لے لیتے ہیں۔ اپنے دوست کی موت سے ہدزل ہو کر گل گاش راج پاٹ تہج کر شجر حیات کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ لیکن اسے شجر حیات کی بجائے شجر شباب ہاتھ آتا ہے اس شجر

کو بھی ایک سانپ کھا لیتا ہے جس پر گل گاش روتا پیتا ہے اپنے
ملک کی راہ لیتا ہے۔

تختیل کی یہی موج ہے جو زمان و مکان کے طویل فاصلوں کے ساتھ مختلف ملکوں
کے ادب میں ابھرتی ہے۔ ایک طرح سے دیکھئے تو ہر قوم اور ہر زمانہ کی داستانوں کا
کاچہرہ مہرہ یکساں ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان میں امتیازی عناصر بھی ہیں
اردو کی داستان نے فارسی کا رنگ اڑایا۔ سچ تو یہ ہے کہ ایک آدھ استعارہ کے ساتھ
اردو کی داستانیں فارسی کا ترجمہ ہیں۔ اردو کی پہلی عظیم داستان ”سب رس“ ہے
گو اس کا نمایاں پہلو تمثیل ہے پھر بھی اس کے داستان ہونے سے کون انکار کر سکتا ہے
اس کا قصہ عارفانہ بھی ہے، عاشقانہ بھی بزمیہ بھی ہے۔ رزمیہ بھی حسب معمول اس میں
بادشاہوں کے جنگ و جدال، شہزادے اور شہزادی کی دل باختگی کا بیان ہے۔ لیکن یہ
بادشاہ ادران کی اولاد کون ہیں، عقل، حسن، عشق، دل وغیرہ۔ اہل دل کی باتیں ہیں
جو اہل ظاہر کے استعاروں میں ڈھال دی گئی ہیں لیکن یہ جامع حروف اپنے معنی سے کم
دل آویز نہیں۔ داستان کا یہ انداز غیر معمولی ہے۔ یہ اردو داستان کا نمائندہ نہیں۔ اردو
کی عام پسند داستان کے کردار اوصاف نہیں انسان ہوتے ہیں لیکن عام انسان نہیں
خاص الخاص قسم کے۔ یہ ہماری تمہاری طرح غم روزگار کے شکار نہیں ہوتے اہل و عیال
کی ذمہ داریاں ان کی کمر کو خم نہیں کر دیتیں۔ حسن و شباب۔ زور زر کے یہ مجسمے محض
اپنے دل کی ذمہ داریوں کو تباہنا جانتے ہیں۔ باغ و بہار ہو کہ داستان امیر حمزہ زیادہ
ہیر و ایک ہی قبیلہ کے ہیں۔ ان کا محبوب مشغلہ ایک ہی ہے۔

داستان طبقہ بالا کے گرد گھومتی ہے۔ بات کم سے کم وزیر زادہ و شہزادے سے
شروع ہوتی ہے اور شاہ پرستان تک پہنچتی ہے۔ ہیر و تن کبھی شہزادی تو کبھی پری

ہوتی ہے۔ چھوٹی امت کا ذکر آتا ہے تو لوازمات شاہی کے طور پر۔ آخر یہ داستانیں بڑے لوگوں کا بھی خوش کرنے اور ان سے انعام و اکرام حاصل کرنے کو لکھی گئی تھیں۔ رہے چھوٹے لوگ تو یہ ہر اس بات پر دیکھتے ہیں جو امراؤ کی پسند خاطر ہوتی ہیں۔ عائد کی سرپرستی یا سرپرستی کی موبوم امید سے یہ ضرور ہو گیا ہے کہ داستان میں اونچے طبقہ کی تہذیب کے نمونے محفوظ رہ گئے ہیں۔ خوش قسمتی یہ ہے کہ ذکر خواہ ختن کا ہو کہ حسین کا معاشرت مغل اعظم یا نواب وزیر ہی کی ہوگی۔

تہذیب کے یہ مرقع جب میرامن یا مرزا سرور کے قلم سے کھینچے ہیں تو گویا شکوہ ماضی کے چین پھر سے اہلہا اٹھتے ہیں۔ عظمت رفتہ کے عجائب گھر، معلومات کے دفینہ کھل جاتے ہیں۔ داستان داستان نہیں رہتی ایک تہذیب کا مہذب و مؤرب بیان بن جاتی داستان کا غالب جذبہ عشق ہے، اس کے تمام پہلو پیش کئے جاتے ہیں لیکن اس کے علاوہ دوسرے جذبات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاتا۔ کم و بیش سبھی انسانی جذبات کی رگ کریدی جاتی ہے۔ ماں کی ممتا، سوتیلہ ڈاڑھ، حسد، شرم، یاس سبھی کی کچھ ذکچہ جانی ملتی ہے۔ جذبات نگاری اور منظر نگاری یہاں دو عناصر ہیں جو داستان نے شاعری کے بالا حصار سے اڑائے ہیں جنہیں لے کر داستان شعر سے آنکھ ملتی ہے اور جھپک محسوس نہیں کرتی۔ بھلا یہ شاعری نہیں تو اور کیا ہے۔

”وہ کچھیلی رات کا سماں چاندنی شبنم کے گرنے سے خوب صاف ہو گئی تھی، روشنی جھللا کر گل ہو گئی تھی۔ کہیں کہیں جو چراغ جلتا تھا وہ بارخ زرد لہرا رہا تھا۔ چکور چاند پر دوڑتے تھے، پہاڑ پر طاؤس رنگین ناچتے تھے۔ نذر و کہاری کے نقشہ بلند تھے۔ نازنینوں کے جسم میں پھولوں کی مہک آئی تھی۔ رات بھر کے نشہ کا خمار تھا۔ آنکھوں میں سرخ ڈورے نشے کے پڑے تھے“ (طلسم ہو مشربا جلد سوم) داستان

نے منتر کو کتنے اسالیب دینے ایک ایک پھول کے مضمون کو سوسہ رنگ سے باندھا
منتر میں شاعری کے تمام حربے استعمال کئے۔ اگر اس سے کبھی سیری نہ ہوئی تو منتر کے
بیچ جا بجا نظم کے گل بوٹے بکھیر دیئے۔ وہ پوری طرح میل کھائیں یا نہ کھائیں۔ اس
سے غرض نہیں۔

زبان کے پے نئے نئے انداز یہ شیوہ بیاباں یہی داستان کی سب سے بڑی بین
ہیں۔ اسلوب کے لحاظ سے میرامن، سرور اور محمد حسین جاہ سرفہرست ہیں۔ یہ سب
باتیں وہ ہیں جو ہمارے ادب کے طالب علموں کے مفید مطلب ہیں۔ عام پڑھنے والا
داستان میں اپنی ضیافت طبع کا سامان تلاش کرتا ہے۔ اسے افسانوی بیچ و خم سے
دلچسپی ہوتی ہے۔ دیو پری سحر و ساحری، ہفت خواں و طلسم یہ سب انہونی خیالی
باتیں اس کے دماغ پر ایک قمری بادل بن کر چھا جاتی ہیں وہ برگ گل کی ناؤ میں
بیٹھ کر ایک جوئے نل میں بہتا بہتا کسی بحرِ احرار میں جانکھتا ہے۔ جس کے بیچ، میدانِ
خیال کے برابر وسیع ایک شفق زار جزیرہ نظر آتا ہے۔ باغ و بہار اور طلسم ہو شرابا کے
ممالک اسی جزیرے میں بستے ہیں۔

شاہی دور میں فرصت تھی کہ تصورِ جاناں کئے ان مسحور خواب زاروں کی تیاہی
کرتے رہے لیکن صاحبِ قرآن مغرب کے چھو منتر نے یہ تمام طلسم شکست کر دیئے۔
دھندلکا چھٹا تو سیاسی غلامی اور معاشی ابتری کا انسان بیابان ہوش و حواس کی
نذر مانگنے کو بے چین دکھائی دیا۔ اب حقیقت سے منہ چھپانا ناممکن نہ تھا۔ اصلیت
اور داستان میں تو خدا واسطے کا بیر ہے۔ ادبی اسٹیج پر داستان کی جگہ ناول نے
لے لی۔ ناول میں زندگی کے سانس کی گرمی محسوس ہوتی ہے۔ اس کے کردار شہزادے
گلہام نہیں۔ ہمارے جانے پہچانے لوگ ہیں جن کے لئے زندگی ایک جہد مسلسل ہے۔

دور تغیر کے تین بڑے ناول نگار نذیر احمد، سرشار اور شرر ہیں۔ نذیر احمد قدیم
 تہذیب کے پرستار تھے۔ انہوں نے مغربی تہذیب کی بلینار کو روکنا چاہا۔ اس سے قطع
 نظر انہوں نے متوسط اسلامی گھرانوں کے مسائل کو اس صفائی سے پیش کیا کہ جس
 سے بقول مولوی عبدالحق یہ معلوم ہونے لگا کہ جیسے کوئی گھر کا بھیدی ہمارے پترے
 کھول رہا ہے۔ زبان کے تو یہ بادشاہ تھے ان کے ناول کیا ہیں، خواتین دہلی کے
 محاوروں کے فرہنگ ہیں۔ ان کے برعکس سرشار نے لکھنؤ کی مطلقاً تہذیب کا مجمع دور
 کیا انہوں نے دکھایا کہ نوابوں کی دنیا احمقوں کی سیمپائی جنت تھی۔ انہوں نے جس
 ہنسا کر نشتر گھنٹا لے اور مزاج فاسد کی اصلاح کی۔ لیکن سرشار سرخوش آدمی تھے اپنے
 ناول کو داستان سے دبا دیا۔ فسانہ آزاد کا ہیرو شہزادہ جان عالم کا نیا روپ ہے جو مہات
 فتح کرتا ہوا روم تک جا نکلتا ہے۔ شرر نے ان بکھڑوں سے دولا عہد وسطیٰ کی اسلامی
 تاریخ میں اپنے ڈھب کے افسانے تلاش کئے وہ سلاطین ماضی کی ہر ادا پر گرویدہ تھے
 انہیں ان میں اور ان کے رفیقوں میں خوبیاں ہی خوبیاں دیتی تھیں۔ شرر
 کے ناول دلچسپ ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ انہوں نے جس دور اور جس خطے کے
 بارے میں لکھا اس کے صحیح ضد و خال پیش کر سکے کہ نہیں۔

ان تینوں حضرات کی دنیا محدود تھی۔ ملک گیر مسائل سے انہیں دلچسپی نہ تھی یہ
 بار غظیم اردو کے سب سے بڑے حقیقت نگار پریم چند کا منتظر تھا جو ناول اور افسانے
 کے نئے دور کے نقیب ہیں جنہوں نے دیہات اور شہر کی ہم عصر زندگی کے کرب ناک مسائل
 کو اس خوبی سے پیش کیا کہ پست کندہ حقیقت افسانے سے زیادہ دلکش ہو گئی۔

ہندوستان میں ڈرامے کی ابتدا

ڈراما انسانی سماج اور اس کی زندگی کی ایک ایسی تصویر ہے جس میں اس کی خوبوں اور خامیوں کے ساتھ اس زمانے کی تہذیب و تمدن کے خدو خال بھی نمایاں طریقہ پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ اس لئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ڈرامہ داستانوں کہانیوں، افسانوں اور اس قسم کے دوسرے اصناف سے زیادہ زندگی کے قریب ہے۔ اس میں ہم انسانی زندگی کو چلتا پھرتا ہوا دیکھتے ہیں۔ سیکڑوں برس پرانے ڈرامے کے کردار آج بھی اسی طرح باتیں کرتے نظر آتے ہیں جس طرح کل کے ڈرامے کے ایکٹر ان کی زندگی، سماج، تہذیب اور اخلاق کے بارے میں آج بھی ہم ان ڈراموں سے بڑی آسانی سے پتہ لگا سکتے ہیں ان کی اہمیت صرف تہذیبی اخلاقی ہی نہیں بلکہ ایک تاریخی دستاویز کی ہے جو آج بہت سی باتوں کا پتہ لگانے میں ہماری معاون ہوتی ہے۔

مغرب میں ڈرامے کی ابتدا سب سے پہلے یونان میں ہوئی۔ یونان زمانہ قدیم میں علم و دانش اور فلسفہ و منطق کا گہوارہ رہا ہے۔ ڈراما بھی وہاں بہت پہلے رائج ہو چکا تھا۔ اتنے پہلے کہ جب ارسطو اور افلاطون کا زمانہ آیا تو اس کا زوال شروع ہو گیا تھا۔ مگر افلاطون نے اپنے نقطہ نظر کے تحت ڈراما کو بہت برا بتایا ہے اور کہا ہے کہ وہ

نقل کے تیسرے درجے پر ہوتا ہے۔ یہی وجہ تھی کہ اس نے اپنی ریاست میں ڈراما اور شاعری کے لئے کوئی جگہ نہیں رکھی تھی۔ لیکن ارسطو نے ڈرامے کی بہت تعریف کی ہر ادب سے زندگی اور اخلاق کیلئے بہت اہم قرار دیا ہر شرق میں سب سے پہلے ڈراما غیر منقسم ہندوستان میں پیدا ہوا ہندوستان کی تہذیب یونان کی تہذیب سے کم قدیم نہیں ہے۔ دوسرے فنون کے ساتھ ساتھ ڈرامے کا وجود بھی ہندوستان میں بہت پہلے ہوا اور سنسکرت زبان میں اعلیٰ درجہ کے متعدد ڈرامے لکھے گئے۔

ڈرامہ کی قدامت کا تو اندازہ کیا جاسکتا ہے لیکن قطعیت کے ساتھ یہ نہیں کہا جاسکتا کہ وہ کیسے وجود میں آیا۔ یونانی دیو مالا میں اس کے بارے میں بہت سے قصے ملتے ہیں سنسکرت میں بھی اس کی ابتداء کے بارے میں بہت سی روایتیں ہیں جس میں ایک بہت دلچسپ روایت وہ ہے جسے بہت سے مصنفین نے اپنی تصنیفات میں نقل کیا ہے۔ وہ روایت سنسکرت ڈرامے پر پہلی فنی کتاب ناٹھ شاستر سے نقل کی گئی ہے۔ اس کی تصنیف بھرت سے منسوب کی گئی ہے۔ کتاب میں ڈرامے کی ابتداء کے بارے میں لکھا گیا ہے کہ دیوتاؤں نے برہما سے درخواست کی کہ وہ ان کی دلچسپی اور تفریح کیلئے ایک نیا دید ترتیب دیں جس میں ملکی روایتوں کے ساتھ زندگی کے لئے ہدایات بھی ہوں۔ ان کی اس التجا پر برہما نے رگ وید سے الفاظ سام وید سے راگ اور نغمہ یجر وید سے فن نقالی اور اتھرو وید سے جذبات اخذ کر کے ایک نیا دید ترتیب دیا۔ اس کے بعد آسمانی معمار دشوکر من کو حکم ہوا کہ وہ ایک ناٹھ گھر تعمیر کریں۔ دیوتاؤں نے اس نئے دید کو پا کر خوشیاں منائیں اور شیوجی نے تانڈو ناچ (ناچ کا وہ طریقہ جس میں جذبات میں شدت اور حرکات و سکنات میں پھرتی اور تیزی ہوتی ہے) پاروتی نے لاسیہ ناچ کی نزاکت اور شنوجی نے چار ڈرامائی طرز ایجاد کر کے ڈرامے کو مکمل کیا۔ بھرت کے

ف۔ ۱۔ یہ نام سپرد کیا گیا کہ وہ اس آسمانی وید کو عملی جامہ پہنا کر اور اسے دنیا کے سلسلے پیش کریں سنسکرت ڈرامے کی یہ وہ روایتی تاریخ ہے جو عام طور پر مشہور ہے۔

بعض نقادوں اور مورخین ادب کا خیال ہے کہ ڈراما ہندوستان کی پیداوار ہی نہیں ہے بلکہ اس کا وجود یونان کے اثرات کے تحت ہوا۔ یہ لوگ کہتے ہیں کہ چونکہ پنجاب اور گجرات میں یونانی راجاؤں کی حکومت تھی اور ان کے دربار میں یونانی ڈرامے کھیلے جاتے تھے اس لئے ہندوستان میں بھی اس کا رواج ہو گیا لیکن صحیح یہی معلوم ہوتا ہے کہ ڈراما ہندوستان میں پیدا ہوا اور یہیں اس کی نشوونما ہوئی۔ حقیقت یہ ہے کہ سنسکرت ڈرامے اور یونانی ڈرامے میں بڑا فرق ہے۔ ان میں کئی چیزوں میں بنیادی اختلاف پایا جاتا ہے۔ اسطور نے بوطبقا میں ڈرامے کی مختلف قسمیں بیان کی ہیں جس میں المیہ کی سب سے زیادہ تعریف کی ہے اس لئے کہ المیہ ڈراموں میں کٹھارسس (Katharsis = تزکیہ) ہوتی ہے۔ وہ تہذیب اور اخلاق کو سنوارتی ہے اور انسانوں کو برائیوں سے بچاتی ہے۔ اس کے برخلاف سنسکرت ڈرامے میں طریقہ کو سب سے بڑا مقام دیا گیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ المیہ ڈرامے لکھنے اور دکھانے کی ممانعت کی گئی ہے اس لئے کہ اس سے لوگوں کے دلوں پر اچھا اثر نہیں پڑتا اور ان میں افسردگی بڑھتی ہے۔ اس کے علاوہ سنسکرت ڈرامے مذہبی تبلیغ و اشاعت کا بھی ذریعہ تھے۔ ان سے یونانی ڈراموں کی طرح علم و ادب اور اخلاق و تہذیب وغیرہ کا کام بہت کم لیا گیا ہے۔ نیز سنسکرت کے ابتدائی ڈراموں کا ماحخذ زیادہ تر شری کرشن اور رام چندر جی کی زندگی کے حالات اور مہا بھارت اور رامائن وغیرہ ہیں۔ اس لحاظ سے سنسکرت یا ہندوستان کے قدیم ڈراموں کو یونانی ڈراموں کا پرتو یا عکس کہنا سب سے مناسب نہیں معلوم ہوتا۔

ڈرامے ہندوستان میں باقاعدہ فنی طریقے پر دوسری صدی عیسوی تک رواج پا چکے تھے۔ ان ڈراموں نے اس زمانے کی سماجی زندگی پر کافی اثر ڈالا۔ ویسے اس کی ابتدا کا ثبوت رگ وید کے زمانے میں بھی ملتا ہے اور رگ وید کا عہد تقریباً ۸۰۰ قبل مسیح کا عہد ہے۔ خیال ہے کہ اس زمانے میں بھی ڈراما کسی نہ کسی شکل میں موجود تھا خواہ وہ بالکل ابتدائی شکل کیوں نہ رہی ہو۔ بعض محققین نے یہ نتیجہ رگ وید کے مکالموں سے نکالا ہے اس سلسلہ میں قطعیت سے تو کچھ نہیں کہا جاسکتا لیکن یہ واقعہ ہے کہ عیسوی سن شروع ہونے سے کافی پہلے ہندوستان میں ڈرامے کا حوالہ بعض کتابوں میں ملتا ہے مثلاً چوہکی صدی قبل مسیح میں پاننی نے ”نٹ“ اور ناٹھ ”سوٹر“ کا ذکر کیا ہے جس سے اس کا مطلب ناچ اور ناچ کے اصول ہیں۔ پاننی کے بعد تقریباً ۱۴۰ قبل مسیح میں چینل کی تصنیف، مہابھٹہ سے بھی یہ پتہ چلتا ہے کہ اس زمانے میں ڈرامے کے عناصر کا وجود ہو چکا تھا مثلاً اسٹیج، سوانگ الفاظ کے اصول۔ نغمہ خوانی، عورت اداکاروں کا ناچنا اور گانا وغیرہ۔ سندھ کی ڈرامے کی ابتدا ارتقا اور فن ڈرامہ نگاری کے بارے میں ایشوریاٹو اپنی کتاب ہندوستانی تمدن میں لکھتے ہیں :

”فن ڈراما پر ہندوستان میں کئی کتابیں ملتی ہیں۔ پاننی نے مہابھٹہ کی تصنیف میں نٹ سوٹروں کے مصنفین شیلان اور کرشنا سوا کا ذکر کیا ہے۔ ڈراما اس وقت ابتدائی منزلیں طے کر رہا تھا۔ بھرت کی تصنیف ناٹھ شاستری میں کھبٹ کی تعبیر، منظر نویس، اداکاروں اور ان کے ساز و سامان، ان کے حرکات و سکنات اور ان کی طرز ادا یا طرز تقریر، ان کے پارٹ کی تقسیم، موسیقی کے اصول اور ان کی خصوصیت، مختلف ڈراموں کی نوعیت اور جذبات اور احساسات پر کافی روشنی ڈالی گئی

ہے..... بھرت نے ڈرامے کے متعلق ان تمام ذرائع سے استفادہ کیا تھا جن کا آج پتہ نہیں چلتا۔ دھنم جے نے جو دھار کا راجہ بھیج (۹۷۴ء یا ۹۹۵ء) کا پروردہ تھا ایک کتاب دس روپ فن ڈرامہ پر لکھی تھی۔ اس کا ماخذ زیادہ تر بھرت ہی کی تصنیف ہے لیکن یہ سہل اور عام فہم ہے۔ تیرھویں صدی اور چودھویں صدی میں ڈرامے کی متعلق کئی کتابیں لکھی گئی ہیں لیکن وہ سب یا تو دس روپ پر مبنی ہیں یا ناٹیہ شاشتی پر۔

سنسکرت ڈرامے کے پرانے نقادوں نے ڈرامے کی بہت سی قسمیں لکھی ہیں جن میں روپک یا روپ کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ ڈرامے کی یہی وہ قسم ہے جس کو ناماک کہتے ہیں۔ ان نقادوں نے ڈرامے کو نرت رتن (قصہ اور عمل یا رتن نقالی) سے علیحدہ بھی بتایا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہا ہے کہ ان دونوں کا بہت گہرا تعلق ہے۔ نرت کا دارو دار تال سر اور ترنم پر ہے اور عمل جذبات اور احساسات کا اظہار ہے اور ڈرامے کی اصل یہی دونوں چیزیں ہیں۔ جذبات اور احساسات کے بغیر کوئی ڈراما ڈراما نہیں کہا جاسکتا۔

بھرت نے اپنی کتاب ناٹیہ شاشتی میں جذبات اور تاثرات کی آٹھ قسمیں بتائی ہیں۔ ریت (محبت)، شوک (رنج و غم)، کرودھ (غصہ)، اتساہ (جوش)، دس (حیرت)، ہاسیہ (تمسخر و مسرت)، بھئے (ہیبت)، جو گیا (کراہیت) ان جذبات کی آٹھ ظاہری احساسی کیفیتیں ہیں جن کو رس کہتے ہیں۔ اس کی تفصیل بھرت نے یوں بیان کی ہے۔ شرننگار رس (جذبات عشق و محبت)، سمبھوگ (وصال محبوب)، کرنٹر (ہمدردی)، وپرالمبھ (ہجر و فراق)، روزر (طیش و غصہ)، ویررس (بہادری اور دلیری)، اوکھت (حیرت و استعجاب)، ہاسیہ (تمسخر، ہنسی، کراہیت) و بھیسہ (دہشت) ان رسوں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ ان کا ڈرامے میں ہونا

۱۔ رتی، شوک، کرودھ، اتساہ، ویرس، ہاسیہ، بھیسہ، کرنٹر

ضروری ہے۔ نائٹک 'روپ یا روپک' میں شریکوں میں یعنی جذبات حسن و عشق کا ڈرامے میں ہونا ضروری ہے۔ دوسری طرح کے ڈراموں میں اس کی اتنی اہمیت نہیں ہے۔

روپک دراصل ڈرامے کی ابتدائی شکل ہے۔ یہ عموماً منظوم ڈراما ہوا کرتا تھا پڑانے سنسکرت لٹریچر کے مطابق ڈرامے کی دوسری قسموں کو آپ روپک کہا جاتا تھا۔ روپک کی دس قسمیں بیان کی گئی ہیں مثلاً نائٹک، پرکرنٹر، بھان، پرہسن وغیرہ۔ ان سب میں نائٹک کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ نائٹک کے لئے ابتدا میں یہ بات ضروری قرار دی گئی تھی کہ اس کا قصہ فرضی یا من گھڑت نہ ہونا چاہیئے۔ اس کے ہیرو کے لئے ضروری تھا کہ راجہ دیوتا یا شاہی خاندان کا کوئی بزرگ ہو۔ اگر ہیرو دیوتا ہو تو ایسا ہونا چاہیئے جو انسانی روپ دھار سکے نائٹک میں بہادرانہ اور عاشقانہ جذبہ زیادہ ہونا چاہیئے اور اس کا انجام خوش کن ہونا چاہیئے اگر ڈرامے میں نثر کا استعمال کیا گیا ہو تو اسے بہت سادہ اور سلیس ہونا چاہیئے اور نظم میں ہو تو اس میں صفائی اور شیرینی کا ہونا لازمی سمجھا جاتا تھا۔ ناچ گانے اور موسیقی کو بھی ڈرامے کا ایک جز قرار دیا گیا تھا۔ یونانی ڈرامے میں اسطور نے بھی گانے کو بہت اہمیت دی ہے۔ سنسکرت ڈراموں کی سب سے بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں سنسکرت کے ساتھ عام پراکرتوں کے بولنے کی بھی اجازت تھی لیکن ایک خاص پابندی کے ساتھ یعنی راجہ برہمن دیوتا شاہی خاندان کے بزرگ اور شاہی خاندان کے دوسرے افراد سنسکرت کے علاوہ کسی زبان کا استعمال نہیں کر سکتے تھے لیکن شودرا، پنج تو میں، سپاہی اور طوائفیں وغیرہ پراکرت کا استعمال کر سکتی تھیں۔

آج کی طرح اس زمانے کے نائٹک بھی ایکٹ میں بیٹے ہوئے تھے اور ایکٹ پانچ سے لے کر دس تک ہو سکتے تھے۔ ڈرامہ میں چار یا پانچ اہم کردار ہوتے تھے اور

ڈرامے کا نام عموماً ہیرو کے نام پر ہوتا تھا۔ کبھی کبھی موضوع کے اعتبار سے بھی اس کا نام رکھ دیا جاتا تھا۔

یہاں نائٹک کے علاوہ سنسکرت ڈرامہ کے بعض دوسرے اقسام کا سہ سہری جائزہ لے لینا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ قدیم سنسکرت لٹریچر میں ڈرامہ کی دوسری قسم پرکرنٹر بتائی گئی ہے۔ اس کی کہانی عموماً متوسط طبقے سے متعلق ہوتی تھی۔ نائٹک کی طرح اس کے ہیرو کے لئے بھی برہمن وزیر یا تاجر ہونا ضروری تھا جو اپنے مصیبت کے دن گزار رہا ہو اور زندگی کو کامیاب بنانے کے لئے کوشاں ہو۔ اس کے "ایکٹ بھی نائٹک کے برابر ہوتے تھے۔ ڈرامہ کی ایک اور قسم تھی جس کا پلاٹ مافوق الفطرت واقعات پر مبنی ہوتا تھا۔ اس میں بھوتوں یا دیوتاؤں وغیرہ کے قصے پیش کئے جاتے تھے اور عشق و عاشقی کے بجائے بہادری کا جذبہ دکھایا جاتا تھا۔ بھان وہ ڈرامہ ہوتا تھا جس میں مکالمے ہی مکالمے ہوتے تھے۔ اس کا موضوع تخیلی بھی ہوتا تھا۔ اس میں اداکار خود اپنے سے ہی باتیں کرتا تھا۔ وہ اپنی کہہ کر خود ہی اس کا جواں بھی دیتا تھا۔ اس میں لاسیہ تاج کافی اہمیت رکھتا ہے۔ پرہسن ایک قسم کا سوانگ ہوتا تھا۔ اس میں کہانی کی بنیاد تمام تر مصنف کی ذہنی اختراع اور جدت پسندی پر ہوتی تھی۔ یہ صرف ایک ایکٹ کا ڈراما ہوتا تھا اور اس میں نیچی ذاتوں کے لڑائی جھگڑے وغیرہ دکھائے جاتے تھے۔ اسی طرح ڈراما کی ایک اور قسم تھی گو اس قسم کے ڈرامے بہت کم لکھے گئے جن کا موضوع بھی افسانوی ہوتا تھا۔ انہیں کردار کی تعداد بہت زیادہ ہوتی تھی۔ یہ جادو ٹونے کے ڈراما تھے اور اس کے اداکار لوگوں میں بھوت۔ دیوتا اور شیطان سمجھے ہو کر تے تھے ایک اور ڈراما ایک ایکٹ کا ڈراما ہوتا تھا جس کا ہیرو راجہ یا شاہی فقیر ہو کرتا اس میں بہادری کے جذبہ کو ابھارا جاتا۔ یہ ڈراما

ایک طرح کا فوجی ڈرامہ ہوا کرتا تھا ڈرامے کی ایک قسم دیا بھی ہے جو بھان کی قسم کا ڈرامہ ہے۔ اس میں بھی اداکار اپنے اپنے مکالمے خود کہتے اور خود جواب دیتے۔ یہ بھی ایک ایکٹ کا ڈراما تھا۔ ڈرامے کی باقی قسمیں غیر اہم ہیں یا ایسی ہیں جن پر ڈرامے دستیاب نہیں ہوئے۔ اس لئے انکی تفصیل نظر انداز کی جاتی ہے۔

قدیم ہندوستانی ڈراما پر جو کتابیں دستیاب ہوئی ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ سنسکرت ڈراما ایک زمانے میں اپنے معراج کمال کو پہنچا ہوا تھا۔ ان کتابوں میں ڈراما نگاری کے فن، اداکاری اور اسٹیج وغیرہ کے تمام اصول و قواعد لکھے ہوئے ہیں۔ ان کے تفصیلی جائزے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس زمانے میں ڈرامے میں *unities* وحدتوں کا نظریہ موجود تھا، بالخصوص دو اہم وحدتوں یعنی وحدت وقت (*unity of time*) اور وحدت مقام (*unity of place*) کا یہ نظریہ بعد میں یونانی ادب کے ذریعہ بھی ہندوستان تک پہنچا لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہمارے ملک میں خود یہ نظریہ کافی ترقی کر چکا تھا اور تمام جزوی باتوں کی تفصیل کتابوں میں بیان کر دی گئی تھی۔ مثلاً پلاٹ کے بارے میں لکھا گیا ہے کہ یوں تو مصنف کو آزادی ہے کہ وہ جو واقعہ چاہے پیش کرے وہ روایات پر بھی ڈرامے کی بنیاد رکھ سکتا ہے۔ لیکن اگر وہ زمانہ حال پر کوئی ڈراما لکھ رہا ہے تو اس کو اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ وہ کوئی ایسی بات صرف جدت پسندی کی وجہ سے نہ لکھے جس سے ڈرامے میں عیب پیدا ہو جائے۔ اسی لئے مشورہ دیا گیا ہے کہ بہتر یہ ہوگا کہ قصوں کی بنیاد روایتی ہی کہانیوں پر رکھی جائے۔ اس کی بھی سختی سے تاکید کی گئی ہے کہ

ڈرامے کا پلاٹ ایسا ہونا چاہیے جس کو پڑھ کر یاد رکھ کر انقلاب کے ہند بات پیدا نہ ہوں۔ ایشوریاٹو پانے اپنی کتاب میں ہیرود کے کردار کے بارے میں بھی بعض باتیں پرانی کتابوں سے نقل کی ہیں مثلاً ہیرود کے کردار کو ہر طرح اعلیٰ ہونا چاہیے۔ اس کے افعال کو درجہ اول میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا ادھیکارک (دعویٰ)، اور دوسرا پراسنگک (واقعی) یعنی ادھیکارک افعال کا تعلق ہیرود کے حصول مقصد اور پراسنگک میں ہیرود کی کوشش حصول مقصد کے لئے ہونی چاہیے۔ لیکن یہ بات واضح نہیں ہے کہ پرانے ناقدین کا اس سے کیا مطلب تھا۔

قدیم مصنفوں نے اداکاروں کی قسمیں بھی بیان کی ہیں۔ ہیرود اور ہیرودن کے علاوہ ڈرامے میں دوشک اور دیت کے کردار بہت اہم ہوتے تھے۔ دوشک درباری مسخرے یا (Court Jester) کی قسم کا ایک کردار تھا جو راجہ کا مصاحب راز دار اور دوست ہوتا تھا اور جس کا طرز بیان، برتاؤ اور شکل و صورت سب تسخر آمیز ہوتے تھے۔ وہ بد شکل اور پست قد انسان ہوتا تھا۔ اس کا سر گنجا دانت باہر نکلے ہوئے اور آنکھیں سرخ ہوتی تھیں۔ وہ پراکرت میں لغو باتیں کیا کرتا تھا۔ ہر مسئلہ میں راجہ کو بے مقصد رائے دیتا تھا۔ دوسرا کردار دیت ہوتا تھا جو درباری شاعر یا فلسفی کا کردار ہوتا تھا۔ وہ قانون لطیفہ کا ماہر ایک مہذب اور سنجیدہ مزاج انسان ہوتا تھا۔ وہ ڈرامے میں کم بولتا تھا لیکن اپنے تاثرات سے پوری فضا کو متاثر کئے رہتا تھا۔ قدیم زمانے میں وحدت عمل (Unity of Action) کا کوئی نظریہ نہیں تھا۔ مغربی ڈراموں میں بھی یہ وحدت بعد میں شامل کی گئی ہے۔ لیکن ایشوریاٹو پانے ایک جگہ لکھا ہے کہ قدیم زمانے کے مصنفین نے ڈرامے میں عمل کی اہمیت پر کافی زور دیا ہے۔

ڈرامے کے فن پر جو کتابیں ملی ہیں ان سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اس زمانے

میں ڈرامے صرف پڑھنے کے لئے ہی نہیں بلکہ دکھانے کے لئے بھی لکھے جاتے تھے۔ البتہ اس
 اس عہد میں کسی مستقل ڈراما گاہ، تھیٹر کا تذکرہ نہیں ملتا۔ یہ ضرور پتہ چلتا ہے کہ تہواروں
 اور خاص خاص موقعوں پر مندروں یا راجہ کے محل میں ڈرامے ہوتے تھے۔ لیکن ناٹک شاستر
 کے مصنف نے ڈراما گاہ کے متعلق پوری تفصیل لکھی ہے کہ اس کو کٹا لمبا اور کٹنا چوڑا ہونا
 چاہیے اور اس میں کتنے حصے ہونے چاہیے وغیرہ۔

ڈرامے کی تاریخ ہندوستان میں اس قدر قدیم ہے کہ صحیح طور سے یہ نہیں کہا جاسکتا
 کہ سب سے پہلا سنسکرت ڈرامہ کب لکھا گیا۔ یہ بحال تحقیق کے بعد سنسکرت ڈرامہ کا جو
 پہلا نسخہ مل سکا ہے وہ اشوگھوش کا لکھا ہوا ہے۔ اشوگھوش کنشک کے زمانے کا ایک
 عالم تھا اور بدھ دھرم کے مہایان فرقے سے تعلق رکھتا تھا۔ اس نے ایک ڈرامہ "سارہ پتر
 پر کرن" لکھا تھا جو نوا یکٹ پر مشتمل تھا۔ اس کا قلمی نسخہ ٹکڑوں کی صورت میں طرnan (وسط
 ایشیا) میں ملا ہے۔ یہ ڈرامہ فنی اعتبار سے بھی بڑا مکمل ہے اس لئے بعض ماہرین کا خیال
 ہے کہ اس کو سنسکرت کا پہلا ڈرامہ نہیں کہہ سکتے۔ لیکن اس سے قبل کے ڈرامے ابھی تک
 دستیاب نہیں ہو سکے ہیں۔ اشوگھوش دوسری صدی عیسوی کا ڈراما نگار ہے۔ اس نے
 اپنے ڈرامے میں بدھ مذہب کے اصولوں کی تبلیغ کی ہے۔ تیسری صدی عیسوی سے
 ہندوستان میں باقاعدہ ڈرامے دکھائے جانے لگے تھے جس کا پتہ ایک کتاب "ادانا ستھائی"
 سے چلا ہے۔ اس میں لکھا ہے کہ جنوبی ہندوستان کے اداکاروں نے ایک بدھی ڈراما
 راجہ سبھانرتی کے سامنے پیش کیا تھا۔

سنسکرت ڈراما نگاروں میں کالیداس کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ اس کا زمانہ چوتھی
 صدی عیسوی سے قبل تھا۔ لیکن کالیداس نے اپنے سے پہلے ایک ڈراما نگار کی بڑی تعریف

کی ہے۔ اس ڈراما نگار کا نام بھاش تھا۔ بھاش نے تیرہ ڈرامے لکھے ہیں جو ٹراونڈرم سے شائع ہو گئے ہیں۔ بھاش کے بعد دو ڈراما نگار سمیلا اور کوی تیرا درگزرے ہیں۔ ان کے بعد راجہ سدارک نے ایک ڈراما مرچھ کٹیا لکھا۔ باوجود راجہ ہونے کے وہ ایک زبردست عالم تھا۔ سنسکرت ڈراموں کی عظمت اور ان کے فنکارانہ حسن سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ جس زمانہ میں یونان کو چھوڑ کر شاید دنیا کے تمام ممالک ڈراما اور علم و ادب کے نام سے بھی نہیں واقف تھے اس وقت بھی ہندوستان میں علم و حکمت کا چراغ اپنی پوری جلوہ سامانیوں کے ساتھ روشن تھا۔ سنسکرت ڈرامے شروع میں تو بنیادی طور پر مذہبی ہوتے تھے لیکن بعد میں ایسے ڈرامے بھی لکھے گئے جو ادبی اعتبار سے دنیا کی کسی بھی زبان کے مقابلے میں پیش کئے جاسکتے ہیں۔ اخلاقی اعتبار سے بھی سنسکرت ڈرامے کم نہیں ہیں۔ فلسفہ زندگی، جذبہ قربانی وغیرہ وہ چیزیں ہیں جو سنسکرت ڈرامے پر بالعموم نظر آتی ہیں۔

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔

پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📌

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

احمد جمال پاشا ایم۔ اے

اردو میں طنزیہ و مزاحیہ ادب

اگر ہم اپنے ماضی پر سری لنکا ڈالیں تو اس عظیم ورثہ کا ارتقائی سلسلہ اگر ایک طرف اردو نظم میں زمینی خسرو سودا ساز، نقیر اور غالب سے ہوتا ہوا اودھ پنچ کے نقیبوں سے جا ملتا ہے تو دوسری طرف اردو نثر میں داستاؤں سے ہو کر مرزا غالب تک خلافت کے جو بگولے اٹھتے ہیں وہ اودھ پنچ تک پہنچتے پینچتے طوفان کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ یہاں تک بے حجابی کا دور دورہ ہے۔ عدم توازن اور افراط و تفریط ادبی نقطہ سے زیادہ کثافت میں ملوث ہے البتہ مرزا نوشہ اس لحاظ سے قابل احترام ہیں کہ نظم اور نثر دونوں میں انہوں نے شدید طنز لطیف پرانیہ خلافت میں باندھ کر مستقبل میں اس کے امکانات کو بہت روشن کر دیا ہے۔

اودھ پنچ ایک نقار خانہ ہے جس میں سب اپنی اپنی بولیاں بولتے ہیں۔ اس کے نورتن سجاد حسین، سرشار، شہباز نسیم، ظریف، اکبر، ہجر، برق عثمانی اور آزاد ہیں۔ ان کا طنز اعلیٰ و ادنیٰ درجے کی خلافت کا ایک زعفران نارنگلہ ہے۔ ان میں اکبر سرشار اور آزاد سب سے نمایاں ہیں۔

اس کے بعد اس طوفان میں ایک ٹھیکر اڑ پڑا ہوا جس کے ساتھ نکھار تہذیب،
 متانت اور شاگستگی آئی اور وہ شہسوار آگے آئے جنہوں نے اس کی آبرورکھ لی ان
 میں شبلی ظفر، اقبال ہوش، آحق، بقی، شاد، جعفری، مجید اور فرقت وغیرہ نے نظم اردو
 میں نئے گل بوٹے کھائے اور اردو نثر میں ہمدی، محفوظ، خواجہ یلدرم، تہجد، قاضی غلام
 اور فرحت کے نقش پہلے سے زیادہ واضح اور دیر پا ہیں۔

ماضی قریب میں اس سے بھی زیادہ واضح خدو خال جدید ادب کے علمبرداروں
 کے بن یہ خطوط زیادہ تھکے یا مقصد اور پائیدار ہیں۔ اس قافلہ میں رشید احمد صدیقی
 عظیم بیگ چغتائی، مکین کاظمی، شوکت تھانوی، فلک پیر، سندباد جہازی، ساکت پطرس
 کنھیا لال کپور، شفیق الرحمن، مجید لاہوری، ابراہیم جلیس اور بکرتونسوی قابل ذکر ہیں۔
 تقسیم عظیم کے بعد اس مختصر قافلے سے چودھری محمد علی رودروی، پطرس، ساکت
 سندباد جہازی، زار بند، آحق، پھونڈوی، اسد ملتانی، سعادت حسن منٹو اور
 مجید لاہوری ہمیشہ کے لئے رخصت ہو گئے۔

جدید ترین دور میں بہت سے نئے شہسوار تقسیم عظیم کے بعد سامنے آئے ان
 میں فرقت کاکوروی، وزیر آغا، راجہ ہمدی علی خاں، مشتاق احمد، ابراہیم جلیس، شفیق غفران
 اور محمد خالد اختر قابل ذکر ہیں۔

کچھ بالکل ہی نئے نام خاص طور پر قابل توجہ ہیں جس میں رئیس امر دہی،
 دہی، امجد حسین، اسے آرمناز، اسے ڈی اظہر، وجاہت علی سندیلوی، مونسیم،
 مرزا محمود بیگ، آوارہ، ماہ منیر، مجنوں، ناکارہ، یونسف، ناظم، قاضی غلام محمد
 اور رشید الدین کے نام خاص اہم ہیں۔

اردو ادب کے جدید ترین دور میں تقیم عظیم کے بعد نظم کے میدان میں سب سے زیادہ قابل ذکر نام سید محمد جعفری کا ہے۔ ان کی نظموں میں تحریف و نظمیں کا ملا جلا انداز ملتا ہے۔ اس کی بہترین مثال ”آب بورڈ“ و ”وزیروں کی نماز“ اور ”بونے ڈنر“ ہیں ”یو۔ این۔ او“ بھی بہت ہی پاکیزہ تحریف ہے۔ جعفری عموماً ملکی مسائل پر قلم اٹھاتے ہیں۔ اکبر اور ظریف کے بعد اردو کی مزاحیہ شاعری میں وہ سب سے بلند مقام رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں برہنہ تنگی، صفائی، روانی، توکیلا پن بہت شدید اور لطیف ہوتا ہے۔

شوکت تھانوی چھوٹے چھوٹے واقعات کو اپنے طنز کا نشانہ بناتے تھے اسد ملتانی مرحوم۔ بہت اچھے طنز تھے۔ ان کا مزاحیہ کلام دن کے دس بجے سلیقے کا حامل ہے۔

شاد عارفی مرحوم بہت کہنہ مشق تھے۔ ان کے طنز میں خنجری چھن اور شعلے کی سی لپک ہے۔ ان کا دار بڑا گہرا اور تلخ ہوتا ہے۔ ان کی نظموں کا مرکز سماج ہے ”گھر“ ساس اور بہو“ اور ”رنگیلے راجہ کی موت“ اردو ادب میں ہمیشہ پسند کی جائیں گی۔ شاد بنیادی طور پر طنز نگار تھے۔

مجید لاہوری مرحوم کے یہاں گرمی بازار کی کیفیت ملتی ہے وہ ہنگامی موضوعات لکھنے پر قادر تھے اور ادب کے ساتھ طنز و مزاح کو بھی نہیں چھوڑتے تھے۔ مجید شگامی آدمی تھے۔ اس لئے ان کے یہاں وقتی موڈ کی پیداوار عام ہے۔ پھر بھی طنزیہ شاعری میں وہ ایک خاص مقام رکھتے ہیں۔ فرقہ کا کوردی کا بھی میدان تحریف ہے۔ اس میں ان کا سب سے بڑا

کارنامہ ”مداوا“ ہے۔ جس میں انہوں نے مختلف آزاد نظم شعرا کے یہاں جو عدم توازن پیدا ہو گیا تھا۔ اس پر بے تکان طنز کے نشتر لگائے مگر ساتھ ہی وہ خود بھی اس میں توازن برقرار نہیں رکھ سکے ”سادہ سوال کی تحریف“ ”شیرھا سوال“ اور میراجی کی ”محریمی“ کا ”مطلومی کے عنوان سے بہت کامیاب خاکے اڑائے ہیں۔ فرقہ کی نظموں میں ”شاید والی ایم بال ہے“ اور ”کتوں کا مشاعرہ“ وغیرہ طراذت کے اچھے شاہکار ہیں۔

رئیس امر وہی بہت قادر الکلام اور پرکوشاعر ہیں۔ وہ ایسی باتوں کی جانب قطعات کے ذریعہ توجہ دلاتے ہیں۔ جن سے ان کی ذہانت، باریک بینی اور بے پناہ مشاہدہ کا پتہ چلتا ہے۔ رئیس کی نظمیں بھی طنز و مزاح کا اچھا نمونہ پیش کرتی ہیں۔ ان کے قطعات میں ”مہاجرین“ ”رشتہ“ ”نہر من اللہ“ ”فتح قریب“ اور ”قوال“ وغیرہ بہت مشہور ہیں۔

ضمیر جعفری کی نظموں میں ”عورتوں کی اسمبلی“ ”وبائے الاٹمنٹ“ اور ”تیسرا درجہ“ بہت مقبول ہوئیں۔ ضمیر نے ”زنانہ اسمبلی“ میں نسوانیت کے مخصوص طرز و روش پر بڑے حسین انداز میں طنز کیا ہے۔ حال ہی میں ان کی ایک محاکاتی نظم ”تیسرا درجہ“ شائع ہوئی ہے۔ یہ مرقع نگاری کا شاہکار ہے۔ سید ضمیر جعفری بہت اچھے اور سادے انداز میں کہتے ہیں ان کے ہاں موضوعات میں ندرت یکھا پن اور سلاست، یہ اپنے ماحول کے بڑے اچھے بناء ہیں منور انما مجنوں لکھنوی اس وقت ہندوستان کے اہم ترین مزاحیہ شاعر ہیں مجنوں بہت کم کہتے ہیں مگر بہت اچھا کہتے ہیں۔ اتنی اچھی صاف ستھری پاکیزہ و

مزاحیہ غزل کہنے والے اردو ادیب نے ابھی کم پیدا کئے ہیں۔ مجنوں کے یہاں سادگی میں بے ساختگی اور موضوعات میں ہم آہنگی ملتی ہے وہ ہر غیر متوازن چیز کا بہت گہرا اثر لیتے ہیں اور پھر اپنے مخصوص انوکھے انداز میں بیان کرتے ہیں ان کے یہاں زبان کی صفائی، سادگی، سلاست، شیرینی، گھلاوٹ، ندرت اور معصوم شوخی کی فراوانی ہے۔ یوں ان کی نظم ”وہ برقعے“ ہی اردو ادب میں ان کا نام رکھنے کے لئے کافی ہے۔

اتحق پھونڈوی و حاجی لق لق تقسیم کے بعد تقریباً سمجھ گئے۔ ان کے طنز کی شدت یکسر مفقود ہو گئی۔ وہ صحافت کی طرف زیادہ مائل ہو گئے۔ ورثہ تقسیم سے قبل انہوں نے جیسی معرکہ کی چیزیں کہی تھیں، ان کے پیش نظر اب وہ بتا ان کے یہاں نہیں ملتی۔ عرصے سے ان کی سیاسی شاعری بھی صاف بند نظر نہیں آتی راجہ مہدی علی خاں کی طنزیہ نظمیں زندگی اور سماج کی مرئضات کی کیفیتوں کے خاکے ہیں۔ ان کی نظموں میں ”ایک جلم پر“ ”بڑی بی“ ”اُس سے اور اسی سے“ ”چور اور خدا“ اور ”ادیب کی محبوبہ“ بڑی مشہور اور مقبول ہیں راجہ صاحب کو موضوعات پر قدرت ہے۔ مگر اس کے باوجود ان کے یہاں معیار کی پابندی کا فقدان ہے۔ اکثر وہ اچھی چیزیں پیش کرتے ہیں اور بیشتر سطحی موضوعات میں الجھ کر رہ جاتے ہیں۔ (افسوس کہ وہ اب ہم میں نہیں ہے) مزاحیہ شاعروں میں وہی کا نام بہت اہم ہے۔ وہی بکثرت کہتے ہیں مگر بہت اچھا کہتے ہیں۔ ان کی تحریفات بھی بہت کامیاب ہوتی ہیں۔ وہ سیاسی سماجی اور دوسرے موضوعات پر بے تکلف کہتے ہیں۔ ان کا مجموعہ ”واہیا“

اسی پر ہے۔ واہی کے یہاں ایک قسم کا گہرا سماجی، سیاسی، معنوی شعور ملتا ہے۔ ان کا طنز بہت ہی شدید مگر گوارا ہوتا ہے۔ شاید ہی کوئی موضوع ایسا ہو جسے واہی نظم نہ کر چکے ہوں۔ ہمیں واہی سے بڑی امیدیں ہیں ان کے یہاں گہری انسانیت، ہمدردی اور بدی کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنے کا جذبہ بہت عام ہے مگر اس کے باوجود نہ وہ بہکتے ہیں اور نہ واعظ یا ناصح کا روپ بھر کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔

اے۔ ڈی اظہر ظریف جلیپوری اور قاضی غلام محمد وغیرہ بہت اہم ہیں۔ ظریف گو آج موجود نہیں مگر ان کے یہاں تیزی اور شوخی کی فراوانی ہے۔ ان کا آرٹ بہکنے اور بہکانے والا ہے۔ احتیاط کی کمی کے باوجود بختگی اور استادانہ پن ہے۔ زبان و بیان کا حسن محاوروں کے جوڑ لوڑ اور لفظی پینترہ بازی کی بہتات ہے۔

اے۔ ڈی اظہر اچھے شاعروں میں ہیں۔ ان کے یہاں فن کی جانب خاص توجہ ملتی ہے۔ وہ برابر اچھی چیزیں کہتے رہتے اور غزلوں کے ساتھ ساتھ نظموں پر بھی گرفت رکھتے ہیں۔

قاضی غلام محمد کی تحریف نگاری قابلِ داد ہے۔ انہوں نے اساتذہ کی بڑی کامیاب تحریفیں کی ہیں ”مغسوں کا قومی ترانہ“ ”ڈائمنگ ہال“ ”کلرک نامہ“ اور ”دیس سے آنے والے تباہ“ اس عہد کی بہت کامیاب نظمیں ہیں۔ اگر قاضی اسی لکھن سے کہتے رہے تو بہت جلد وہ ادب میں اپنا مقام حاصل کر لیں گے۔

اردو نظم کے اس سرسری جائزے کے بعد اگر ہم اردو نثر پر بھی نظر دوڑائیں تو ہم دیکھیں گے کہ جس طرح اردو شاعری کا دوسرا نام غزل ہے اسی طرح اردو نثر میں مزاح نگاری کا دوسرا نام مضمون نگاری ہے تقسیم عظیم کے بعد اگر دیکھا جائے کہ ہمارے اہم مزاح نگاروں نے ادب کو آگے بڑھانے میں کتنی مدد کی ہے تو ہم دیکھیں گے کہ باوجودیکہ تخلیق کے سوتے بند نہیں ہوئے پرانے لکھنے والوں کے ساتھ نئے لکھنے والے بھی آئے، مگر پھر بھی ایسے مضامین نکالنا پر گئے جاسکتے ہیں جو زندہ رہنے والے اور قابل توجہ ہیں ہمارے بہت سے بزرگ ہمارے درمیان سے اٹھ گئے ہیں۔ یہ عظیم خلا پر نہ ہو سکا۔ اچھے مضامین بھی کم لکھے گئے۔ مگر اس کے باوجود پہلے کے مقابلہ میں ادب کی رفتار بہتر اور گوارا ہے۔

رشید احمد صدیقی کے یہاں ان الفاظ کی بازیگری اور فلسفہ کی آمیزش کے ساتھ ذہانت اور بذلہ سنجی کی فراوانی ہے۔ ان کا طنز نقاب پوش اور ظرافت پہلو دار ہے۔ ان کے طنز کا دائرہ محدود مگر گہرا ہے۔ صدیقی کا آرٹ ”اگر بر کے کھیت“ میں اپنے اوج کمال پر ہے جو تقسیم سے قبل کی پیداوار ہے۔ آج بھی وہ مضامین رشید“ سے آگے بڑھنے پر رضا مند نظر نہیں آتے۔ ان کی ظرافت اس کے بعد بھی کبھی کبھی سہی نظر آتی ہے تقسیم کے بعد صرف نیا سال اور پانچ اشعار ہیں۔ اپنی پوری تابانیوں کے ساتھ جلوہ گر نظر آتے ہیں۔ ”آشفہ بیانی میری“ میں طنز سے زیادہ اسلوب کا بانگیں اور داستان طرازی ہے۔

پطرس مرحوم کا انداز مغربی رنگ مقامی ہے۔ ان کا انداز سب سے

جداگانہ ہے۔ انکی ظرافت بہت سببلی ہوئی ہے اردو ادب میں خالص ظرافت میں بہت
 بڑے نمبر دار ہیں۔ ان کا قاری منہ سے لئے مجبور ہے ماحول اور حالات سے مزاح پیدا کر لے
 میں یہ مہارت رکھتے ہیں۔ ان کا مضمون اخبار میں ضرورت ہے اور دوست کے نام
 طنز و ظرافت کے بہترین شاہکار ہیں۔ شوکت تھانوی کے مضامین میں اعلیٰ ذائق کے ساتھ
 الفاظ و لطائف سے مزاح پیدا کرنے کی شعوری کوششیں ملتی ہیں۔ ان کے یہاں معیاری مزاح
 شرط نہیں "قاضی جی"۔ "منشی جی"۔ "پرابلم"۔ "داماد" اور "نک مرچ" ان کے
 نمائندہ مضامین ہیں۔

سالک مرحوم بہت اچھے طنز نگار تھے۔ "من کہ ایک معتبر ہوں" بیان
 کا طنز بھرپور طریقہ پرما بھر کر ہمارے سامنے آتا ہے۔

چودھری محمد علی رودلوی بہت بڑے صاحب طرز انشا پر داز تھے مرحوم
 کے مضامین ہمارے ادب کے لئے خاصے کی چیز ہیں۔ ان کی گہری علمیت باور کیا
 بینی بے پناہ مشاہدہ اور بات کی تہہ تک پہنچ جانے والی بات چودھری صاحب
 کو ان کے تمام معاصرین میں ممتاز کرتی ہے۔ ان کے انداز میں بانگیں ہے اور
 اناروں کے چھوٹنے سے جو کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ بے ساختگی کے ساتھ ان کے
 یہاں بہت عام ہے۔ ان کی شوخ بازی میں زبان کے چٹخارے کے ساتھ ساتھ
 ایک ماہر سرجن کی جراحی کا عمل بھی ہے اور شہر زنی کی کاٹ بھی چودھری صاحب
 کے خاکے اردو ادب میں بے ہدایم اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔

کنھیا لال کپور کا طنز بہت اعلیٰ درجہ کا ہے۔ ان کا طنز دائرہ زندگی اور سماج
 کے عدم توازن اور بے ڈھنگے پن کا احاطہ کرتا ہے۔ ترنی پسند طنز نگاروں

میں یہ سب اہم اور ممتاز ہیں۔ "کامریڈ شیخ چلی"۔ "انکم ٹیکس"۔ "ہرج باز" اور
 "فلسفہ قناعت" ان کے نمائندہ مضامین ہیں۔ کیونکہ بہت اعلیٰ درجہ کے طنز نگار
 ہیں۔ ان کے ہاں خلوص روانی، اور بے ساختگی کی بہتات ہے۔ ظرافت کی لطیف
 چاشنی ہے۔ اپنے طنز کے نوکیلے پن کو گوارا بنا لیتے ہیں۔ کیونکہ آرٹ جسکی لینے کا ہے۔
 نہ یہ تیر چلانے کے قائل ہیں اور نہ بھالانا کرنے۔

فکر تونسوی کے یہاں طنز و ظرافت میں حسن امتزاج کی کمی کی وجہ سے
 ضرورت سے زیادہ تلخی آگئی ہے۔ ان کا انداز کچھ سرسپور نے اور کہیں کہیں
 پھاڑ کھانے والا ہو جاتا ہے۔ ان کا لہجہ تند و تیز ہے۔ یہ ادب اور صحافت کے
 دورا ہے پر کھڑے ہوئے ہیں۔ ان کو خود اپنی منزل کا تعین کرنا ہو گا۔ ان کے اکثر مضامین
 دیکھ سہیں۔

ناٹو مرحوم بہت بڑے طنز نگار تھے۔ دیکھ کبیرہ رویا "چچا سالم کے نام"
 اور سیاہ ہاشمی "میں ان کا طنز نہ ہرنا کی حد تک خطرناک ہے۔ ان کا داؤ
 اتنا بھر پور ہوتا ہے کہ اسکی شدت دھماکوں کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ فٹو
 تیر چلانے کے بجائے بمباری کرنے کے قائل ہیں۔ انہوں نے سماج کے گھناؤنے
 پہاڑوں کی نقاب کشائی بڑی مصوری بے دردی بے جگری کے ساتھ کی ہے۔
 وہ پردہ پوشی کے بجائے چھلکا اتار دیتے ہیں۔

مجید امجدی، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، غلام عباس
 اور ابراہیم جلیس میں عصمت اور کرشن کے یہاں طنز یہ لہجہ زیادہ کامیابی کے
 ساتھ نمایاں ہے۔ کرشن چندر کے طنز یہ مضامین میں بے ساختگی عام ہے۔

شفیق الرحمن اپنے مزاج کا مواد الفاظ کی ناہمواری اور لطائف کے صحیح استعمال سے پیدا کرتے ہیں۔ ان کے مضامین دراصل کی ایک زنجیر ہیں جن میں وہ کڑی سے کڑی ملائے چلے گئے ہیں۔ یہ خالص مزاج کے نمائندے ہیں۔ مزاج کے صبر و لطیف مرغیوں میں لاابالی پن ہے۔ کھلندہ راہ ہے "تذکرہ نادری" اس عہد کا کارنامہ ہے۔ تحریف کے میدان میں وہ اپنا ثانی نہیں رکھتے۔ وہ کم لکھتے ہیں مگر بہت اچھا لکھتے ہیں۔ ان کے یہاں بڑی آمد اور بہاؤ ہے۔

فرقت کا کوروی کا اصل میدان تحریف ہے۔ اس میں انہیں نظم کے ساتھ ساتھ نثر میں بھی قدرت حاصل ہے۔ اس کی اچھی مثال غالب کے خطوط ہیں۔

وزیر آغا کے یہاں علم و ذہانت دونوں کا بڑا حسین امتزاج ہے۔ وہ اپنے مضامین میں خیالات پر قادر ہیں۔ الفاظ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ خیال کے تابع قطار اندر قطار ہاتھ باندھے کھڑے ہیں اور جب حرکت میں آتے ہیں تو اپنی سیل میں قاری کو جھڑپا جاتے ہیں بے جلتے ہیں۔ وزیر آغا کے یہاں طنز و ظرافت کی آمیزش میں خوشگوار چاندنی کی ٹھنڈک اور فرحت ہے۔ وہ زنجیر کو چھیڑنے کے بجائے ان پر مرہم کے پھاڑے رکھنے کا فن جانتے ہیں۔ طنز و مزاح کا سامان وہ شعوری طور پر پیدا کرنے کا اہتمام کرتے ہیں۔ ان کے مضامین میں انشا پر داری کے اعلیٰ جوہر ملتے ہیں۔ خیالات کے مقابلے میں مغرب سے زیادہ قریب ہیں۔ ان کے مضامین آسانی سے دنیا کی کسی بھی زبان کے بہترین مضامین کے مقابلے میں پیش کئے جاسکتے ہیں۔ وہ ہم کو توجہ دے گا سے پر مجبور نہیں کرتے بلکہ خندہ زیر لب پر اکتفا کرتے ہیں۔

آوارہ حیدر آبادی اور ناکارہ حیدر آبادی صاحبان میں آوارہ کوالفاظ
اور ان کے استعمال زبان و بیان پر حیرت انگیز طریقے پر جو عبور حاصل ہے ان کے
مضامین ہماری گنگا جنا تہذیب کی بولتی چالتی تصویروں کا بہت حسین الہم
جب وہ مرغ باز، بٹیر باز، کبوتر باز، ماما، خالساں، کوچوان اور پتنگ باز
وغیرہ پر قلم اٹھاتے ہیں تو وہ کردار مجرد شکل میں ہمارے سامنے کھڑے ہو جاتے ہیں۔
آوارہ کامزاج، زبان کی چاشنی، تشبیہ، استعاروں اور محاوروں کا صحیح استعمال کردار
کی نقل سے پیدا ہوتا ہے۔ آوارہ کے مضامین بھی اچھے خاصے ہوتے ہیں۔

محمد خالد اختر اچھے لکھنے والوں میں سے ہیں۔ جدید جغرافیہ شہر لاہور ان کا
بہت اچھا مضمون ہے اور لے حمید بھی اس میدان کے پیرا نے شہسوار ہیں۔
ان کا "دیکھو شہر لاہور" نمائندہ مضمون ہے۔

مشتاق احمد نے لکھنے والوں میں برہم غلط سے سربگاہم اور ممتاز ہیں۔
ان کا انداز بہت سنبھلا ہوا اور متوازن ہے۔ ان کے یہاں آمد ہی آمد ہے ان
کا اسلوب سب سے جداگانہ ہے اور واضح بھی۔ یہ بہت کم لکھتے ہیں۔ ان کا تقریباً
ہر مضمون شاہکار ہوتا ہے۔ ان کے "پڑیئے گریہ" اور "چار پائی اور کلچر" وغیرہ
اردو ادب میں عظمت کے بہت بڑے بلند پایہ شاہکار ہیں۔ ان کا مستقبل
بہت شاندار اور روشن ہے۔ ان کا علم وسیع اور ذہانت خطرناک ہے۔
موضوعات پر قدرت اور قلم پر یہ دھاک دیکھ کر کہا جاسکتا ہے کہ ان کی خوشہ
چینی ضرور ایک دن اردو ادب میں رنگ لاکر رہے گی۔

شفیع عقیل بے حد ہونہار طنز نگاروں میں سے ہیں۔ وہ بسیار نویسی

کاشکار نہیں ہیں۔ ان کا قلم بے ساختگی اور ندرت میں اپنا جواب نہیں دے کھتا۔
ان کے یہاں نیا پن ہے۔ یہ اپنا مواد سماج کے مختلف حالات و واقعات سے
اخذ کرتے ہیں۔ ایک آنسو ایک شبہم۔ ان کے رنگارنگ مضامین کا اچھا نمونہ
پیش کرتی ہے۔

احمد حسنین خاصے اہم مزاح نگار ہیں۔ ان کا مضمون "ادب کے باوالوگ"
ان کی ذہانت کا اچھا نمونہ ہے۔

ابھرتے ہوئے طنز و مزاح نگاروں میں ممتاز و جاہت علی سندیلوی
ماہ منیر خاں، یوسف ناظم، مرزا محمود بیگ، رشید الدین اور تخلص بھوپالی
وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

وجاہت علی سندیلوی بہت اچھے مزاح نگار ہیں۔ ان کی زبان بہت
منجھی ہوئی اور رواں دواں ہے۔ ان کے طنز میں بے ساختگی ہے۔ یہ واقعات
کے بیان اور پلاٹ کے اچھوتے پن سے اپنی ظرافت کا سامان پیش کرتے
ہیں۔ ان کو موضوعات پر عبور حاصل ہے۔ وجاہت بہت سوچ سمجھ کر قلم اٹھاتے
ہیں۔ ان کا کمال یہ ہے کہ یہ ایک لمحہ کے لئے بھی اپنے قاری کو بھٹکنے نہیں دیتے۔
ان کی بہاریہ طبیعت، زعفران زار شوخی قدم قدم پر نئے نئے گل بوٹے کھلاتی ہے۔
لئے آرمٹاز کے قلم میں بکلیاں چپی ہوئی ہیں۔ یہ جس موضوع پر قلم اٹھاتے
ہیں۔ ہر بات کو لپیٹ کر کہتے ہیں۔ ان کے یہاں خوشگواری اور سہانا پن ہے۔
"وہ معتقد میر نہیں" میں۔ انہوں نے میروں اور ان کی اندھی تقلید کا نہ صرف
خاکہ اڑایا ہے بلکہ بڑا حسین طنز بھی کیا ہے۔

ماہ منیر فاں کے مضامین میں مزاح کے بہت اچھے نمونے ملتے ہیں یہ اپنے طنز و مزاح کا مواد اپنے گھراپے بال بچوں اور خاندان سے حاصل کرتے ہیں۔ "میرا بیٹا" "میری بیوی" "میری بھابھی" اور "میرا عاصی" وغیرہ ان کی لکھائی کی غمازی کرتے ہیں۔

یوسف ناظم کی ظرافت کثرتِ شق اور اکتساب فن کا عطیہ ہے۔ ان کا کمال یہ ہے کہ یہ آور دستے آمد پیدا کر لیتے ہیں۔ ان کا مزاح بہت مانع اور شعوری ہے۔ ان کے یہاں لطافت و یکسانیت ہے۔ ان کے موضوعات بڑے حوصلہ شکن اور پیچیدہ ہوتے ہیں۔

رشید الدین کا شمار بالکل نازہ داروان بساط میں ہے مگر ان کے باوجود ان سے بڑی امیدیں ہیں۔ ان کے یہاں طنز و مزاح کی فراوانی ہے۔ تخلص بھوپالی اہم بامسمیٰ ہیں۔ ان کی طنز نگاری میں قید و بند کی گنجائش بہت کم ہے۔ ان کا قلم سرشار کی طرح بے نیام ہے۔ اگر انہوں نے اردو نویسی سے بچ کر کچھ توجہ و احتیاط سے کام لیا تو ضرور یہ جلد ہی اپنا اچھا مقام حاصل کر لیں گے۔

مضمون نگاری کے ساتھ انشائیہ، فکائیہ، تخریف، خاکے اور افسانے بھی طنز و مزاح کے دامن کو برابر لالہ مال کرتے رہے ہیں۔ اس لئے ان کا بھی جائزہ لینا مناسب ہوگا۔

اس عہد میں انشائیہ نگاری کے امام ڈاکٹر وزیر آغا ہیں جو بنیادی طور پر انشائیہ نگار ہیں۔ ان کے خیال پائے "اردو ادب میں اہم افسانے کی

حیثیت رکھتے ہیں۔ اجنبی دیار میں اس کی بہترین مثال ہے۔ وزیر آغا کے علاوہ رشید احمد صدیقی، پطرس، کنھیا لال کپور، چودھری محمد علی رودھوی، مشتاق احمد، سید ضمیر جعفری اور نظیر صدیقی وغیرہ اس عہد کے نمائندہ انشاپر ہیں۔ انشائیہ کا فن ہمارے ادب میں ابھی عام نہیں۔ میرنا صر علی دہلوی مرحوم نے جس روایت کی بنیاد ڈالی تھی اس کے مستقبل کے امکانات اب روز بروز روشن ہوتے جا رہے ہیں۔

فکائیہ ہمارے ادب میں شاذ و نادر ہی لکھے جاتے ہیں۔ ان میں شفیق خاں وزیر آغا، شوکت تھانوی، مجید لاہوری، ممتاز وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ تحریف نگاری پر ہمارے ادب میں خاص طور پر توجہ دی جا رہی ہے۔ شفیق الرحمن، شوکت تھانوی، فرحت کاکوروی، کنھیا لال کپور، سید محمد جعفری، مجید لاہوری، محمد خالد اختر، ممتاز اور آوارہ حیدر آبادی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان میں شفیق الرحمن کی ترک نادری، کنھیا لال کپور کی "انارکلی" فرحت کاکوروی کے غالب کے خطوط، جفری کی "وزیروں کی نماز" اور شوکت تھانوی کی "مومن" وغیرہ بہت اچھی پروڈیاں ہیں۔

خاکہ نگاری کا فن ادھر خاصہ ترقی کر رہا ہے۔ اس موقع پر اس کی وضاحت ضروری ہے کہ خاکہ نگاری اور خاص طور پر مختصر خاکوں کا فن ریڈیو کا مرہون منت ہے۔ ریڈیو خاص طور پر خاکہ نگاری کی ہمت افزائی کر رہا ہے۔ اس وجہ سے ادھر خاکہ نگاری کا فن خاصہ ترقی کر رہا ہے۔ ان خاکوں میں عموماً کسی واقعہ یا کردار کے رنگ و آہنگ کو ابھارنے کی

کوشش کی جاتی ہے۔ اس میدان کے شہسواروں میں چودھری محمد علی
 رودلوی، رشید احمد صدیقی، شوکت تھانوی، کنھیا لال کیور، فرحت کاکوروی
 منٹو، وجاہت، مرزا محمود بیگ، اور آوارہ وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں
 طنز و مزاح کے افسانوں کے میدان میں چودھری محمد علی رودلوی
 سعادت حسن منٹو، شوکت تھانوی، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس۔
 شفیق الرحمن اور غلام عباس وغیرہ بہت نمایاں ہیں۔ مزاح میں شفیق الرحمن
 و شوکت تھانوی بہت کامیاب ہیں۔ اور طنز میں منٹو، عصمت و
 کرشن چندر کے علاوہ غلام عباس کے افسانوں میں بھی بڑا شدید طنز
 ملتا ہے۔

تقسیم کے بعد طنزیہ و مزاحیہ ناول بہت کم لکھے گئے ہیں شوکت تھانوی کے
 مزاحیہ ناول خاصے مقبول ہیں۔ بکران کے یہاں ماحول واقعات کردار اور پلاٹ
 کی یکسانیت اکتا دینے کی حد تک ہے۔ "داماد" "سسرال" اور "مابدولت" وغیرہ
 کئی درجن ناول انہوں نے لکھے ہیں۔ کرشن چندر کے "گدھے کی سرگزشت" اور "الٹا
 زخمت" اس ہمد کے بہترین طنزیہ ناول ہیں۔ ان کے علاوہ عادل رشید کا
 "میر صاحب" اور علی عباس سلیمی کا "حکیم بانا" وغیرہ اس سلسلہ کی کامیاب کڑیاں ہیں
 بحیثیت مجرئی، اردو ادب میں طنزیہ و مزاحیہ ناولوں کا ابھی تک کمال ہے۔

گودان کا تنقیدی مطالعہ

اُردو ناول کے بارے میں سوچتے ہی جن ناول نگاروں کے نام ذہن میں ابھرتے ہیں، ان میں پریم چند کا نام پیش پیش ہوتا ہے، پریم چند اُردو کے منفرد ادیب ہیں جن کے افسانوں اور ناولوں میں جیتے جاگتے کردار اور جانی پہچانی زندگی ملتی ہے، وہ زندگی کے حُسن کو بھی دیکھتے ہیں اور اس کی بد صورتی کو بھی۔ لیکن وہ بد صورتی سے نفرت نہیں کرتے بلکہ بد صورتی کو خوب صورت اور پاکیزہ بنانے کی خواہش کرتے ہیں۔

اگرچہ اُردو میں ناول نگاری کی ابتدا پریم چند سے پہلے نذیر احمد کر چکے تھے لیکن نذیر احمد کے ناول فنِ ناول نگاری کے لحاظ سے مکمل ناول نہیں کہے جاسکتے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کے ناول بھی روزمرہ کی زندگی کے واقعات سے پر ہیں، لیکن محض پند نصائح کی پوٹ ہیں۔ نذیر احمد کے پیش نظر اصلاحِ معاشرت اور تعلیم نسواں ہے، اور ان ہی بنیادوں پر انھوں نے ناولوں کی عمارتیں کھڑی کیں۔

نذیر احمد کے بعد دوسرا اہم نام رتن ناتھ سرشار کا ہے: فسانہ آزاد، اُردو میں ابتدائی ناول کا عمدہ نمونہ ہے۔ لکھنؤ کی مٹی ہوئی تہذیب اور گری ہوئی حالت کی سچی تصویریں اس میں پیش کی گئی ہیں، خو جی کا کردار اپنے اس زمانے کی سماجی اور اخلاقی

حالت کی اچھی نمائندگی کرتا ہے۔

مولانا عبدالحلیم شرر اردو کے پہلے ناول نگار ہیں، جنہوں نے انگریزی اصول پر ناول لکھے، لیکن تاریخی ناولوں میں آپ اکثر و بیشتر جذبات میں بہہ گئے ہیں۔ جس کی وجہ سے سچائی کا دامن کہیں کہیں ہاتھ سے چھوٹ گیا ہے اور معاشرتی ناولوں کے کردار کچھ پتلیوں کی طرح مصنف کے اشاروں پر چلتے اور واقعات کی رو میں بہتے نظر آتے ہیں۔ اس لیے ان میں زندگی کے آثار اور حقیقت کا وہ رنگ پیدا نہیں ہوتا جو قاری کے دل پر نقش ہو جائے۔

مولانا شرر تک اردو ناول کافی ترقی کر چکا تھا اور یہ صرف حیرت انگیز واقعات اور تفریح طبع تک ہی محدود نہیں رہ گیا تھا بلکہ اس میں زندگی کے روزمرہ کے واقعات بھی پیش کیے جانے لگے تھے۔ گویا ناول میں حقیقت نگاری کی ابتدا ہو چکی تھی۔ مرزا محمد ہادی رسوا کا ناول امراد جان آدا، اس سلسلے کی پہلی مگر بہت کامیاب کڑی ہے۔ امراد جان آدا ایک طوائف کی داستان زندگی ہے، جسے بڑی فنکاری اور چابکدستی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ رسوا نے اپنے ناولوں کے بارے میں خود کہا ہے :

”ہمارے ناول ڈریجڈی ہیں نہ کامیڈی۔ نہ ہمارے ہیرو تلوار سے قتل ہوتے ہیں، نہ ان میں سے کسی نے خودکشی کی ہے۔ نہ ہجر ہوا ہے نہ وصل۔ ہمارے ناولوں کو موجودہ زمانے کی تاریخ سمجھنا چاہیے۔“

اس میں شک نہیں کہ رسوا کے ناول اپنے زمانے کی تاریخ ہیں۔ انہوں نے اپنے ناولوں میں لکھنؤ، اس کے حالات و ماحول اور لوگوں کی اخلاقی اور سماجی حالت کی بہترین عکاسی کی ہے۔

اُردو ناول میں حقیقت نگاری کی ابتدا ہو چکی تھی۔ پریم چند اس سلسلے کی وہ کڑی
 ہیں جس نے اسے عروج پر پہنچایا۔ انھوں نے پلاٹ اپنے زمانے کے ماحول اور واقعات
 سے لیے اور کردار عام لوگوں سے۔ اور جو کچھ دیکھا اور محسوس کیا، اسے جیوں کا تیوں صفحہ
 قرطاس پر بکھیر دیا۔ بقول رشید احمد صدیقی "اُردو ادب میں پریم چند سے زیادہ ہندوستانی
 کوئی اور ہندوستانی ناول نگار نظر نہیں آتا" پریم چند نے اگرچہ اپنے ناولوں میں شہری
 اور دیہاتی دونوں ہی زندگی کی عکاسی کی ہے لیکن جتنے کامیاب وہ دیہاتی زندگی پیش کرنے
 میں ہیں، اتنے شہری زندگی میں نہیں۔ اس کی وجہ صرف یہی ہے کہ وہ یو۔ پی کے ایک
 گاؤں میں پیدا ہوئے اور وہیں پلے بڑھے۔ ان کی عام گھریلو زندگی بھی عام کسانوں
 کی زندگی کی ہی طرح تھی جس طرح کسان تنگ دستی میں محنت مشقت سے زندگی گزارتے
 تھے، ویسا ہی معیار پریم چند کی زندگی کا بھی تھا۔ پریم چند کی زندگی مکمل طور سے دیہاتی زندگی
 تھی، جس میں گاؤں کی گرد آلود گندی گلیوں، ٹوٹے پھوٹے مکانات، کسانوں کی کچلی
 ہوئی زندگی اور قدیم رسم و رواج کے تذکرے کے ساتھ ساتھ آموں کے ہرے بھرے
 باغات، لہلہاتے ہوئے کھیت اور سبک روی سے بہتی ہوئی ندی بھی تھی۔ پریم چند نے
 فطرت کی اس آغوش میں جو تاثرات قبول کیے، وہ آخر تک ان کی شخصیت پر چھائے رہے۔
 پریم چند چونکہ کسان کی تباہ حال زندگی سے مکمل طور پر واقف تھے، اسی لیے انھوں
 نے کسان کو ہی اپنا موضوع بنایا۔ اس کے حالات اور ضرورتیں پیش کیں، کسان
 کے بدلتے ہوئے ذہن کی بہترین عکاسی کی، اور کسان کی بہتر زندگی کے لیے مشورے
 بھی دیے، پریم چند کے ہر ناول میں ایک کردار ایسا ہوتا ہے جو ان کے آدرش

لے تعارف از رشید احمد صدیقی، پریم چند کا تنقیدی مطالعہ (ڈاکٹر قمر رئیس) ص ۱۱

کی نمائندگی کرتا ہے۔ پریم چند نے اپنے ادب کی بنیادیں، حقیقت نگاری پر قائم کی ہیں مگر ان کی یہ حقیقت نگاری دیہات اور کسان تک ہی محدود ہے، کیونکہ جب بھی وہ شہری زندگی پیش کرتے ہیں تو حقیقت کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے اس کی وجہ یہی ہے کہ وہ جتنے قریب دیہاتی زندگی میں کسان کے رہے ہیں، اتنے شہری زندگی کے نہیں، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ دیہاتی زندگی میں وہ اپنی نمائندگی کرتے ہیں اور شہری زندگی میں دوسروں کی۔ اور یہ حقیقت ہے کہ جگت بیتی سے آپ بیتی، کہیں زیادہ دلچسپ اور متاثر کن ہوتی ہے۔ پریم چند نے اپنے ادب کا موضوع گاؤں اور کسان کو بنایا اور آخر تک یہی ان کا فن اور مقصد زندگی رہا۔ انھوں نے اپنی ذات اور ادب میں گاؤں اور گاؤں والوں کو پیش کیا ہے، ان کے روزمرہ کے حالات پیش کیے ہیں، ان کی ضرورتیں بتائی ہیں، ان کے مصائب اور تکالیف کا ذکر کیا ہے۔ زمین داروں کی پالیسی اور جوہر و ظلم کو ظاہر کیا ہے۔ پریم چند دراصل گاؤں کی زندگی کے نمائندہ اور معمار ہیں، ان کے ادب میں غلامی اور زور و ظلم کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے ہندوستان کی دیہاتی زندگی کے مادی اور روحانی پہلو کی سچی اور حقیقی تصویر ملتی ہے۔ بغاوت کرتے ہوئے کسان جو زمین داروں اور سامہوکاروں کی غلامی سے آزادی حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ ان لوگوں کی مکاری جو ہندوستانی عوام کی مذہبی انتہا پسندی سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ رشوت خوری، دھوکہ بازی، توہم پرستی اور روایت پرستی، روزمرہ کی زندگی کے یہ موضوعات ہیں جن کے گرد پریم چند نے اپنے ادب کا تانا بانا بنایا ہے اور پریم چند کی غفلت کا راز بھی یہی ہے کہ انھوں نے بڑی سچائی اور شدت کے ساتھ کسانوں کی ذہنی حالت،

اور متوسط طبقے کے نقطہ نظر کو اس وقت پیش کیا جب ہندوستان میں اہم اور بنیادی تبدیلیاں
ہو رہی تھیں۔ برطانوی اقتدار کے خلاف قومی جدوجہد جاری تھی۔ پرانی رسم و رواجیات
ختم ہو رہی تھیں، کسانوں کی زندگی کے پرانے ڈھانچے ٹوٹ رہے تھے، کسانوں کے
دلوں میں ظلم و تشدد کے خلاف آواز اٹھانے کا ایک جذبہ پیدا ہو رہا تھا، ان میں
اپنے حقوق کی حفاظت کا بھی جذبہ پیدا ہو رہا تھا، اگرچہ پریم چند نے شمالی ہندوستان
کی ہی زندگی کو پیش کیا ہے، لیکن ان کی نظر میں اتنی گہرائی اور بیان میں اتنی سچائی
ہے کہ وہ تصویر سارے ہندوستان کی ہی نمائندگی کرتی ہے۔

گنودان، ایک خالص دیہاتی ناول ہے، جس کے کردار ہوری اور دھنیا شمالی
ہندوستان کے بد حال کسان مرد اور عورت ہیں، لیکن ان میں سارے ہندوستان
کے کسان اپنی جھلک دیکھ سکتے ہیں۔ انسانیت دوستی پریم چند کے ادب کی جان ہے
اس لیے ان کے ہاں کچلے ہوئے انسان بھی بہترین انسان بننے کے خواہش مند ہیں
اور یہ خواہش خود پریم چند میں اتنی شدید ہے کہ وہ بعض اوقات بڑے کرداروں کو قلب
ماہیت کے ذریعہ اچھا بنا دیتے ہیں۔ گاندھی ازم بھی ان کے ناولوں میں شدت سے نمایاں
ہے اور پردہ مجازاً تک وہ پوری شدت سے گاندھی ازم کا پرچار کرتے نظر آتے ہیں
لیکن جس طرح زلزلہ پکے اور پختہ مکانات میں دراڑیں ڈال دیتا ہے، اسی طرح زندگی
کی تلخ اور ٹھوس حقیقتوں نے، واقعات کے جھٹکیوں نے ان کے گاندھی ازم میں
دراڑیں ہی نہیں شکاف ڈال دیے تھے، اس درخت کی شاخیں مرجھا کر گر چکی
تھیں، صرف جڑ باقی تھی، لیکن گنودان میں وہ بھی ٹوٹی اور سوکھتی نظر آتی ہے کیونکہ
ہوری کسان جس زمین پر جان دیتا ہے اور مفلس ہوتے ہوئے بھی سرمایہ دار طبقہ

کی روایات سے لپٹا ہوا ہے۔ آخر اسے کھو کر مزدور بننے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ کسان کو مزدور بننے دکھانا گاندھی ازم کے فلسفہ کی شکست ہے۔

گنودان پریم چند کا آخری ناول ہے جو انھوں نے میدانِ عمل کے بعد ۱۹۳۴ء میں لکھا، اس ناول میں حقیقت نگاری درجہ کمال پر ہے۔ اس ناول میں پریم چند کا تنقیدی زاویہ نظر بدلا ہوا ہے اور عوام دوستی کا ایک نکھرا ہوا طبقاتی شعور نظر آتا ہے اس ناول میں پریم چند قلبِ ماہیت کے ذریعہ برے کو اچھا نہیں بناتے، بلکہ جو کردار جیسے ہیں، ویسے ہی رہتے ہیں، اس ناول میں وہ کسان کے انقلابی شعور کو سامنے لاتے ہیں، اس کے ساتھ ہی ساتھ وہ فرد کی اخلاقی تہذیب و تربیت پر بھی زور دیتے ہیں۔ گنودان جس زمانے کی تصنیف ہے، وہ ہندوستان کی تحریک آزادی کے شباب کا زمانہ ہے۔ جبکہ ہندوستان کی تحریک آزادی برطانوی سامراج سے ٹکر لے رہی تھی ظاہر ہے کہ اس زمانے میں فرنگی حکومت کا جبر و ظلم اپنے پورے شباب پر تھا، جس سے قوم کی اعصابی قوت ختم ہو چکی تھی، لیکن سب سے بُری حالت کسانوں کی تھی، وہ لگان بندی کے جرم میں حکومت کے معتبوب تھے۔ زمین داروں اور ساہوکاروں کا جبر و تشدد تو ان کا مقدر ہی تھا۔ پریم چند نے یہ سب کچھ دیکھا اور شدت سے محسوس کیا، اسی لیے گنودان ان کی تمام تخلیقات سے منفرد ہے۔ اس ناول میں پریم چند، گاندھی داد، تصویریت اور مثالیت سے مایوس ہو کر بہت آگے بڑھ گئے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ گنودان کا شہری حصہ قدرے کمزور ہے، لیکن اس میں بھی بعض مثالی کردار مل جاتے ہیں لیکن دیہاتی حصہ جو ناول کا موضوع اور جان ہے بے عیب ہے۔ بقول سردار جعفری "اس میں کسی کی قلبِ ماہیت نہیں ہوتی، کوئی دنیا

کو تیاگ کر تیرتھ کرنے نہیں جاتا، کوئی زمیندار اپنی زمین کسانوں میں نہیں بانٹتا۔ پریم چند نے بڑی سچی اور بے رحم حقیقت نگاری سے کام لیا ہے اور ناول کو ہوری کی موت پر اس طرح ختم کیا ہے کہ ایک سناٹا چھا جاتا ہے !

” دھنیا مشین کی طرح اٹھی۔ آج جو سلی بیچی تھی اس کے بیس آنے پیسے لائی اور ہوری کے ٹھنڈی ہاتھ میں رکھ کر سامنے کھڑے ہوئے داتا دین سے بولی: ”مہراج گھر میں نہ گائے ہے نہ بچھیا، نہ پیسہ، یہی پیسے ہیں، یہی ان کا گودان ہے۔“ اور غش کھا کر گر پڑی۔“

گودان میں پریم چند نے ہندوستانی کسان کی جو تصویر کھینچی ہے، وہ ہمارے معاشرے اور ادب کے مستقبل کی طرف ایک اہم اشارہ تھا۔ آخر عمر میں ان کے اندر بنیادی تبدیلیاں ہو رہی تھیں اور وہ اس حقیقت تک پہنچ گئے تھے کہ کسانوں کی مصیبت کا حل گاندھی واد کے ذریعہ جاگیر دارانہ ماحول میں ممکن نہیں ہے۔ اس کے لیے سماجی تبدیلی ضروری ہے۔ اور اس طرح پریم چند کے ادب میں ایک بنیادی تضاد پیدا ہو جاتا ہے۔ اگرچہ ان کے پہلے ناولوں اور کہانیوں کا مرکزی خیال کوئی سماجی یا معاشرتی مسئلہ ہی ہوتا ہے، لیکن اس کا حل سماجی اور معاشی نہیں ہوا، وہ انقلاب کی بجائے انفرادی اور روحانی سدھار کی طرف چلے گئے ہیں اور اکثر و بیشتر ایسا آدرش وادی طریقہ پیش کیا، جس پر کسی طرح بھی عمل نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن گودان میں یہ بات نہیں ہے، اس میں وہ انفرادی تبدیلی کے بجائے بنیادی تبدیلی پر زور دیتے ہیں۔

گودان بیلاری گاؤں کے کسان ہوری کی زندگی کی کہانی ہے، دوسرے کردار وہ ہیں جو کسی نہ کسی طرح اس کی زندگی سے متعلق ہیں یا اس پر اثر انداز ہوتے ہیں۔

وہ رائے اگر پال سنگھ کے گاؤں کا ایک عام کسان ہے، جس کا کنبہ اس کی بیوی دھنیا لڑکے گوہر اور دو لڑکیوں روپا اور سونا پر مشتمل ہے۔ چند بیگہ زمین کی پیداوار پر وہ اپنے کنبے کے ساتھ گزارہ کرتا ہے، اس کے سر پر قرض کا زبردست بوجھ ہے اور سال میں ایسے دن کم ہی آتے ہیں جب وہ دونوں وقت پیٹ بھر کر روٹی کھاتے ہیں۔

ہوری ایک سیدھا سادہ نیک اور ایماندار آدمی ہے، لیکن اپنی غرض اور ضرورت کے لیے خوشامد اور مکر و فریب سے بھی دریغ نہیں کرتا۔ اپنے دروازے پر ایک گائے بندھی دیکھنا اس کی زندگی کی سب سے بڑی آرزو ہے۔ وہ بھولا اہیر کو اس کی دوسری شادی کرادینے کا لالچ دے کر ایک گائے حاصل کر لیتا ہے۔ لیکن اس کا بھائی ہیرا، ہوری کی اس خوش قسمتی سے خوش نہیں ہوتا اور موقع پا کر وہ ایک روز گائے کو زہر دے دیتا ہے، اس طرح ہوری کا یہ خواب کہ وہ ساری زندگی اپنے دروازے پر گائے بندھی دیکھے گا، پورا نہیں ہوتا، گائے لانے ہی کے چکر میں بھولا اہیر کی لڑکی جھنیا سے گوہر کا تعلق ہو جاتا ہے۔ وہ اسے اپنے گھر لے آتا ہے لیکن باپ کے ڈر سے خود شہر بھاگ جاتا ہے۔ اس طرح ہوری زندگی میں کبھی ختم نہ ہونے والے مصائب کا مقابلہ کرنے کے لیے تنہا رہ جاتا ہے۔ جھنیا کو گھر میں رکھنے کے جرم میں برادری اور مذہب کے ٹھیکیدار اس سے تاوان لیتے ہیں، فصل کی ساری پیداوار ان کی نذر ہو جاتی ہے، دوسری طرف بھولا اپنی بے عزتی کا انتقام لیتا ہے اور گائے کے بدلے میں ہوری کے بیل کھول لے جاتا ہے۔ ہوری پیسہ پیسہ کو محتاج ہو جاتا ہے۔ جس سے ایک وقت روٹی ملنا بھی دشوار ہو جاتا ہے اور جب گوہر شہر سے کچھ روپیہ جمع کر کے گھر آتا ہے تو ہوری کی اُجڑی زندگی میں جیسے بہار

آجاتی ہے لیکن گوبر اب ایک میدھا سداکسان نہیں بلکہ زمانے کے بدلتے ہوئے حالات کا شعور رکھنے والا ایک ہوشیار مزدور ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ گاؤں کے کسانوں کی بد حالی اور غریبی روز بروز بڑھتی جا رہی ہے، زمین دار، سرکاری عہدہ دار، ساہوکار اور مذہبی ٹھیکیدار انھیں بے رحمی سے لوٹ رہے ہیں تو وہ ہوری کی معصومیت اور قدامت پسندی پر جھنجھلاتا اور اسے تنبیہ کرتا ہے، لیکن ہوری اپنی قدیم وضع کو چھوڑنے کے لیے تیار نہیں۔ آخر گوبر جھنجھلیا اور اپنے بچے کو لے کر شہر چلا جاتا۔ سونا اور روپا آخر جو ان ہو گئیں، لیکن ہوری کے پاس اتنا پیسہ بھی کہاں کہ وہ ان کا بیاہ کرے۔ اچھ کی فصل پر آس لگاٹے بیٹھا تھا کہ زمیندار نے بقایا لگان کی ڈگری کرا کے اسے بھی نیلام کرالیا۔ لیکن بہر حال کسی نہ کسی طرح قرض اٹھا لے کر اس نے سونا کا بیاہ تو کر ہی دیا، لیکن اب وہ قرض کے جال میں بڑی طرح پھنسا ہوا ہے۔ مسلسل ناکامیوں اور شکستوں نے اس کے حوصلے پست کر دیے ہیں کھیستی کرنے کے لیے سب نہیں، اس لیے مزدوری کرنے پر مجبور ہوا، تاکہ پیٹ تو بھرا جاسکے۔ ساہوکار اس کی تین بیگہ زمین پر قبضہ کرنا چاہتے ہیں، لیکن اپنے پرکھوں کی اس نشانی کو وہ کسی قیمت پر چھوڑنے کے لیے تیار نہیں: ہارے ہوئے راجا کی طرح اس نے اپنے آپ کو اس تین بیگہ کھیت کے قلعہ میں بند کر دیا تھا اور اسے جان کی طرح بچا رہا تھا، فلتے کیے، بدنام ہوا، مزدوری کی مگر قلعے کو ہاتھ سے نہ جانے دیا مگر اب وہ قلعہ بھی ہاتھ سے نکلا جا رہا تھا تو اسے بچانے کے لیے اس نے اپنی بیٹی روپا کو بوڑھے رام سیوک کے ہاتھ دو سو روپوں میں بیچ دیا۔ باپ دادا کی نشانی تو بیچ گئی لیکن ابھی اس کا گائے پالنے کا ارمان باقی تھا۔ اس کے لیے

وہ دن رات محنت مزدوری کرنے لگا، لیکن ایک تپتی دوپہر کو لو کے آتشیں جھونکوں نے اس کے کمزور و ناتواں جسم کو پھونک دیا اور گھر آتے آتے وہ گائے پالنے کا ارمان دل میں لیے ہمیشہ کے لیے رخصت ہو گیا، صرف موت ہی اسے زندگی بھر کے دکھوں، محرومیوں، شکستوں اور ناکامیوں سے نجات دے سکی۔

ڈاکٹر قمر رئیس کی رائے میں: "اس ناول کو المیہ پر ختم کر کے پریم چند نے سماجی حقیقت نگاری کی روایت کو اپنی بہترین صورت میں زندہ کیا ہے۔ گنودان کا خاتمہ اس بات کا ثبوت ہے کہ اب کم از کم انھیں سمجھوتہ پر اعتقاد نہیں رہا، اس ناول میں وہ کسانوں کی زندگی اور ان کے گونا گوں مسائل کو ایک آدرش وادی مصلح کی عینک سے نہیں بلکہ ایک حقیقت پسند فن کار کی نظر سے دیکھتے ہیں۔"

گنودان کے ہیرو ہوری کی کہانی فنی اعتبار سے ہر طرح مکمل ہے۔ کرداروں اور واقعات کا سلسلہ حقائق پر مبنی ہے اور اس ناول میں پریم چند کے فن کا سب سے بڑا کمال تو یہ ہے کہ وہ عام روش سے ہٹ کر ایک معمولی اور بوڑھے کسان کو ہیرو بناتے ہیں، وہ ایک عام کسان ہے، جس میں قدیم رسم و روایات کا احترام پوری شدت سے موجود ہے، اس میں ہر طرح کی کمزوریاں اور برائیاں موجود ہیں اور وہ ایک ایسا شخص ہے جسے قدم قدم پر ناکامیوں اور محرومیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے لیکن کمزوریوں اور برائیوں کے ساتھ ساتھ اس میں سچائی اور دیانتداری کا جذبہ بھی بدرجہ اتم موجود ہے، وہ بے ایمانی کرنے کی سوچتا ہے، لیکن اپنی فطری سادگی اور دیانتداری کی وجہ سے کرتا نہیں، لیکن ایک عام انسان ہونے کے باوجود وہ ہماری توجہ دلچسپی اور ہمدردی کا مرکز بنا رہتا ہے۔

ہوری ایک عام کسان ہے جس میں کوئی بات بھی خصوصیت کی نہیں، لیکن اس کے باوجود وہ گنودان کا ہیرو ہے اور ایسا عظیم کردار ہے جو یقیناً لافانی ہے۔ کسی بھی کردار کی عظمت، خود اس میں ہی ہوتی ہے نہ صرف اس میں کہ فنکار نے کسی ہنرمندی سے اسے پیش کیا ہے اور ہوری کا کردار تو اس لحاظ سے بھی عظیم ہے کہ اس میں بناوٹ بالکل نہیں ہے، وہ ایک عام کسان کی زندگی کا سچا نمائندہ ہے کیونکہ وہ جن سماجی اقدار، محبت و مروت اور ایثار کا حامی ہے، انہیں مصیبتوں میں بھی نبھاتا ہے۔ اس کے کسی آدرش میں کبھی جھول نہیں پڑتا۔ وہ مرجاتا ہے لیکن اپنی محبوب قدروں کو نہیں چھوڑتا۔ گو بر طعنے دیتا ہے لیکن ہوری اپنی ڈگر سے نہیں ہٹتا۔ ہیرا نے اس کی گائے کو زہر دے دیا لیکن وہ اپنے بھائی سے انتقام لینے کی بجائے اسے جیل سے بچانے کے لیے ڈنڈ بھرتا ہے اور ہیرا کے بھاگ جانے کے بعد اس کے بال بچوں کو پرورش بھی کرتا ہے اور آخر میں جب ہیرا اس سے آکر معافی مانگ لیتا ہے تو وہ ایک دیوتا کی طرح اسے معاف کر دیتا ہے اور محسوس کرتا ہے کہ زندگی کی ساری تکلیفیں اور مایوسیاں ختم ہو چکی ہیں۔ بقول پریم چند "کون کہتا ہے کہ زندگی کی جدوجہد میں وہ ہارا ہے؟ یہ خوشی یہ غرور، یہ حوصلہ، کیا ہار کی علامت ہے؟ ایسی ہی شکستوں میں اس کی فتح ہے۔ اس کے ٹوٹے ہوئے ہتھیار اس کی فتح کے جھنڈے ہیں۔ اس کا سینہ پھول اٹھتا ہے، اس کے چہرے پر چمک آگئی ہے۔ ہیرا کی ممنونیت میں اس کی زندگی کی ساری کامیابی مجسم ہو گئی ہے۔" (گنودان : ص ۵۹۲) اور اس طرح ہوری سب کچھ کھوئے کے بعد بھی بہت کچھ پا لیتا ہے۔ ہیرا کی ممنونیت میں ہی ہوری کی کامیابی اور عظمت دونوں ہی ابھر کے

سامنے آجاتی ہیں۔

ہوری ایک عام کسان ہے لیکن وہ اپنے آپ کو دوسرے کسانوں سے بڑھ کر سمجھتا ہے، اس کا سبب صرف یہی ہے کہ وہ اپنے آپ کو زمیندار سے زیادہ قریب سمجھتا ہے اور اس قربت کا اسے فخر ہے، اسی میں جب اس کی ہوری دھنیا اسے زمیندار کے پاس جاتے وقت ٹوکتی ہے تو وہ کچھ چڑھتا ہے۔ اور کہتا ہے۔ "تو جو بات سمجھتی نہیں، اس میں کیوں مانگ اڑاتی ہے؟" یہ اسی ملتے جلتے رہنے کا تو پھل ہے کہ اب تک جان بچی ہوئی ہے، نہیں تو کہیں پتہ بھی نہیں لگتا،..... جب دوسروں کے پاؤں تلے اپنی گردن دبی ہوئی ہے تو ان کو سہلانے ہی میں بھلائی ہے۔ (ص ۵)

جاگیردارانہ نظام میں کسانوں کی زندگی میں جس چیز کو بنیادی اہمیت حاصل ہے وہ زمین کی ملکیت کا مسئلہ ہے۔ زمین کی اسی ملکیت کے جذبے کے گرد اس نفسیات کا چکر چلتا رہتا ہے اور کسان کسی نہ کسی طرح اپنی زمین کو اپنی ہی رکھنا چاہتا ہے ہوری کی بھی یہی نفسیات ہے، وہ رائے صاحب کی جی حضوری جو پابندی سے کرتا ہے وہ بھی زمین کی ملکیت ہی کے لیے۔ گو بر جو ہوری کی اس خوشامد کی روش سے نالاں ہے کہتا ہے۔ "جب ہم سے زمین کا لگان لیا جاتا ہے تو پھر ہمیں رائے صاحب کی خوشامد کرنے کی کیا ضرورت ہے؟" تو ہوری اس کے جواب میں کہتا ہے۔ "اسی سلامی کی برکت ہے کہ دروازے پر بھونپڑی بنائی اور کسی نے کچھ نہ کہا۔ گھوڑے دروازے پر کھونٹا گاڑا تھا، اس پر کارندے نے دو روپے تاوان لے لیا تھا۔ ہم نے کتنی مٹی کھودی کارندے نے کچھ کہا؟ جو دوسرا کھو دے تو بھرانہ دینا

پڑے۔ اپنے مطلب سے سلامی کرنے جاتا ہوں۔“

بقول ممتاز حسین ”کسانوں کی زندگی میں یہ غلامی اور تحقیر نفس اسی وجہ سے پیدا ہوئی کہ وہ اپنی زمین کا مالک نہ تھا، اسے بے دخلی کی دھمکی خوشامد اور چاچا پوسی سکھاتی اور نذرانہ دینے پر مجبور کرتی۔ ان حالات میں کسانوں کو اپنی زمین کو دانت سے پکڑنا فطری صرف اس بات سے نہ تھا کہ وہی ان کا ذریعہ معاش تھا، بلکہ اس لیے بھی ایک ایسے زمانے میں جبکہ زمین بالعموم زمین داروں کی تھی کسی کسان کا موردی زمین کا مالک ہونا کسی بڑی نعمت سے کم نہ تھا۔ موردی کی زندگی کا بڑا کارنامہ اس میں بیگم کھیت کو بچانا تھا جو کہ موردی تھا۔ سچ تو یہ ہے کہ موردی کی اصلی جدوجہد یہی تھی۔

اور حقیقت یہ ہے کہ اس کھیت کو بچانے کے لیے سب کچھ کیا، حد تو یہ ہے کہ اپنی بیٹی روپا کو دو سو روپوں میں بیچ ڈالا۔ لیکن کیا یہ اس کی شکست تھی، کیا اسی نے کھیت کی خاطر دھرم کو بیچ دیا تھا؟

”موردی نے روپے لیے تو اس کا ہاتھ کانپ رہا تھا، اس کا سراپہ نہ اٹھ سکا، منہ سے ایک لفظ نہ نکلا، گودالت کے اٹھا ہوا سمندر میں گر پڑا ہوا درگرتا چلا جا رہا ہو۔ آج تیس سال زندگی سے لڑتے رہنے کے بعد وہ ہار گیا اور ایسا ہار ہے کہ گویا اسے شہر کے پھاٹک پر کھڑا کر دیا گیا ہے اور جو جاتا ہے وہ اس کے منہ پر تھوک دیتا ہے اور وہ چلا چلا کر کہہ رہا ہے کہ بھائیو! میں رحم کا مستحق ہوں، میں نے نہیں جانا کہ جیٹھ کی کوکیسی ہوتی ہے اور ماگھ کی برکھا کیسی ہوتی ہے، اس بدن کو چیر کر دیکھو، اس میں کتنی جان رہ گئی ہے اور وہ کتنی چوٹوں سے چورا اور ٹھوکروں سے کچلا ہوا ہے۔ (ص ۵۸۵)

ہوری کی یہ سوچ اس بات کا ثبوت ہے کہ زندگی کی لڑائی میں ہار جانے کے باوجود اس میں انسانیت زندہ ہے، اسے احساس ہے کہ وہ ایک غلط کام کر رہا ہے اور یہ صرف اس لیے ہے کہ وہ سچا اور حقیقی کردار ہے، اس میں بناوٹ نہیں ہے جس طرح ایک عام سیدھا سادا آدمی کوئی بھی غلط کام کرتے وقت احساس کمتری کا شکار ہوتا ہے، اسی طرح ہوری بھی ہے۔ اسی لیے ہوری ہمارے سامنے صرف ایک فریادی کی حیثیت سے آتا ہے، اس کا کام سماج سدھار نہیں ہے بلکہ سماج کی حالت پیش کرنا ہے اور اعلیٰ طبقہ کے ذمہ دار اور روشن ضمیر افراد میں حق و انصاف کے جذبے کو پیدا کرنا ہے اور ہوری اس میں پوری طرح کامیاب ہے۔ دھنیا، ہوری کی دفا شعار بیوی ہے، وہ اگرچہ ہوری کی روش سے قطعی غیر مطمئن ہے لیکن پھر بھی ہر طرح ہوری کے ساتھ ہے، بے انتہا رحم دل ہے، جب گو بر جھنیا کو اپنے گھر چھوڑ کر خود شہر بھاگ جاتا ہے تو اس بات کے لیے سماج و مذہب کے ٹھیکیدار اس سے تادان وصول کرتے ہیں۔ لیکن دھنیا، جھنیا کو اپنی مصیبت کا سبب سمجھتے ہوئے بھی اسے اپنے گھر میں پناہ دیتی ہے۔ اسے ہر قسم کا آرام پہنچانے کی کوشش کرتی ہے۔ دھنیا کو ہوری سے بھی اس قدر محبت ہے کہ وہ آخر تک اس کے لیے ہر قسم کی قربانی دینے کے لیے تیار رہتی ہے۔

جب آپس میں ہنسی مذاق کرتے ہوئے ہوری کہتا ہے "ساٹھے تک پہنچنے کی نوبت نہ آئے گی، دھنیا! اس کے پہلے ہی چل دیں گے" تو دھنیا ایک دم آزرہ ہو جاتی ہے، کیونکہ ہوری کے مایوسیانہ الفاظ نے دھنیا کے چوٹ کھائے ہوئے دل میں ہلچل سی پیدا کر دی تھی۔ اپنے تصور میں وہ ہوری کو ہر قسم کی بلاؤں سے محفوظ رکھنے کی

کوشش کر رہی تھی، کیونکہ مصیبت کے اسی اتھاہ ساگر میں صرف سہاگ ہی وہ تنکا تھا جس کے سہارے وہ اسے پار کر رہی تھی۔

دھنیا دینیوی معاملات میں ہوشیار نہ تھی، اس کا خیال تھا کہ کھیت کیونکہ زمیندار کے ہیں اس لیے وہ لگان تو لے گا ہی اور جب وہ اپنا لگان لے گا تو خوشام کیوں کی جائے، اسی بات پر ہوری اور اس میں آئے دن چھوٹے موٹے جھگڑے ہوتے رہتے تھے۔ دھنیا ایک باؤنا، پر خلوص اور ایشار کی دیوی ہے جو پریم چند کے بنائے ہوئے معیار پر پوری اترتی ہے، وہ ایک سیدھی سادی کسان عورت ہے جو اپنے ماحول سے کبھی باہر نہیں نکلتی اور آخر تک ایک وفا شعار گریستن کی طرح ہوری سے نباہ کیے جاتی ہے۔ وہ ہوری سے اکثر و بیشتر اختلاف کرتی ہے، اس سے لڑتی ہے، پٹتی ہے لیکن ہوری کی ذرا تکلیف برداشت نہیں کر سکتی۔ وہ ایک ہندوستانی عورت ہے اور اس کی نمائندگی پوری طرح کرتی ہے۔

ہوری اور دھنیا کا لڑکا گوبر ایک لالہ بالی نوجوان ہے۔ وہ بھی اپنے باپ کی روش سے غیر مطمئن ہے۔ وہ نہیں چاہتا کہ اس کا باپ زمیندار کی خوشام کرے اور اسی لیے جب ہوری رائے صاحب کی گفتگو سے متاثر ہو کر اور یہ خیال لے کر بوڑھا ہے کہ بڑے لوگ ہم سے زیادہ دکھی ہیں اور جب اپنے اس خیال کا اظہار وہ گوبر پر کرتا ہے تو گوبر کہتا ہے "جسے دکھ ہوتا ہے وہ درجنوں موٹر نہیں رکھتا، محلوں میں نہیں رہتا، حلوا پوری نہیں کھاتا اور نہ ناچ رنگ میں پھنسا رہتا ہے۔ آرام سے راج کا سکھ بھوگ رہے ہیں، اس پر دکھی بنتے ہیں۔" (ص ۲۷) اور شہر سے واپس آنے کے بعد تو گوبر کا یہ خیال انتہائی شدت اختیار کر لیتا ہے۔ شہر کے تجربے میں وہ

یہ سمجھ لیتا ہے کہ بڑے لوگوں میں بناوٹ ہی بناوٹ ہوتی ہے۔ شہر پہنچ کر اس کی زندگی ایک نئے دور میں داخل ہوتی ہے، وہ کسان سے مزدور بن جاتا ہے، آمدنی بڑھ جاتی ہے اور جب وہ شہر سے گاؤں واپس آتا ہے تو اس کے سوچنے کا ڈھنگ ہی دوسرا ہوتا ہے، اسے زمینداروں اور جاگیرداروں کے ظلم و ستم کے ساتھ ساتھ ساکھوں کے ظلم کا بھی احساس ہوتا ہے، وہ سیلاب کی طرح بڑھنے والے سود کے خلاف بھی آواز اٹھاتا ہے۔ وہ گاؤں کے ساکھوں کا رپڈت داتا دین سے کہتا ہے: "مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ تم نے بیل کے لیے تیس روپے دیئے تھے، اس کے سوہنے اور اب سو کے دو سو ہو گئے۔ اس طرح تم لوگوں نے کسانوں کو لوٹ لوٹ کر مجھو بنا ڈالا اور آپ ان کی جمین کے مالک بن بیٹھے" (ص ۳۵۹)

لیکن ہوری جو پرانی قدروں کا حامل ہے، ہر طرح ڈرا ہوا ہے، اپنے خیال میں سچائی کا پہلو دے کر کہتا ہے: "دھرم نہ چھوڑنا چاہیے بیٹا، اپنی اپنی کرنی اپنے اپنے ساتھ ہے۔ ہم نے جس بیاج پر روپے لیے وہ تو دینے ہی پڑیں گے۔ بکھر باہمن ٹھہرے، ان کا پیسہ کہیں نہ بچے گا" (ص ۳۶۱)

گوبند ہوری کی طرح ڈرا اور سہا ہوا نہیں ہے۔ اس کی رگوں میں جوشیلا خون ہے، اسی لیے وہ کھٹہ مل کی ہڑتال میں بھی بڑے عزم اور حوصلے سے حصہ لیتا ہے اور فساد میں زخموں سے چر ہو کر ہینڈوں بستر سے اٹھنے کے قابل نہیں رہتا، وہ ایک انقلابی نوجوان ہے اور اس کے کردار میں پریم چند نے محنت کش طبقہ کے انقلابی شعور کی نمائندگی کی ہے۔ ایک جگہ وہ کہتا ہے:

"یہی جی چاہتا ہے کہ لاٹھی اٹھاؤں اور پٹنیشوری، داتا دین، جھنگری سب

سالوں کو مار کر گرا دوں۔ اور ان کے پیٹ سے روپے نکال لوں۔" (ص ۳۴۴)

جب آخر میں ہوری دھنیا کے سامنے رام سیدک کے روپوں کے متعلق اپنی غلطی کا اعتراف کرتا ہے تو گوبر کہتا ہے۔ "اس میں پاپ کی تو کوئی بات نہیں ہے۔ ایسی حالت میں تم کر ہی کیا سکتے تھے؛ کھیت نہ بچاتے تو رہتے کہاں؛ جب آدمی کا کوئی بس نہیں چلتا تو اپنے کو بھاگ ہی پر چھوڑ دیتا ہے۔" یہاں اس کے خیالات میں شدت پیدا ہو جاتی ہے۔ "نہ جانے یہ دھاندلی کب تک چلتی رہے گی، جسے پیٹ کی روٹی میسر نہیں اس کے لیے آبرو اور مریدانہ سب ڈھونگ ہے۔ اوروں کی طرح تم نے بھی دوسروں کا گلا دبا یا ہوتا، ان کا روپیہ مارا ہوتا تو تم بھی بھلے مانس ہوتے۔ تم نے کبھی دھرم کو نہیں چھوڑا یہ اسی کا ڈنڈہ ہے۔ تمہاری جگہ میں ہوتا تو یا تو جیل میں ہوتا یا پھانسی پا گیا ہوتا۔ مجھ سے یہ کبھی نہ سہا جاتا کہ میں کما کما کر سب کا گھر بھروں اور آپ اپنے بال بچوں کے ساتھ منہ میں جالی لگاے بیٹھا رہوں۔" گوبر کا یہ انقلابی شعور بدلتے دور کی پوری طرح نمائندگی کرتا ہے۔

پنڈت داتا دین گاؤں کے ساہوکار ہیں، دھرم کے ٹھیکیدار بھی ہیں، ان کے نزدیک دھرم میں جو مزا ہے وہ کسی میں نہیں۔ ہوری کے گھر جب جھنیا آ جاتی ہے تو وہ ہوری سے تاوان وصول کرتے ہیں لیکن جب ان کے بیٹے ماتا دین کا دھرم ایک چھاری سلیا سے تعلق رکھنے پر بھر شٹ ہو جاتا ہے تو وہ تین سو روپے خرچ کر کے اپنے بیٹے کا دھرم واپس لے لیتے ہیں۔ بظاہر تو وہ ایک مذہبی آدمی ہیں لیکن ان کا کام دھرم کی آڑ میں زیادہ سے زیادہ روپیہ کمانا ہے، اس طرح وہ اپنے کردار میں ہمارے جتنی طبقہ کی بہت اچھی نمائندگی کرتے ہیں۔

رائے اگر پال سنگھ گکودان کی ایک اہم شخصیت ہیں۔ زمیندار ہیں، قومی تحریک کی وجہ سے جیل جاتے ہیں۔ اس طرح کسانوں کو اپنا عقیدت مند بنالیتے ہیں مگر کسانوں پر ان کا ظلم کم نہیں ہوتا۔ بیگار لیتے ہیں مگر زیادہ تر محنت را اور کارندوں کے سر الزام آتا ہے۔ اپنی غریبی اور غلامی کا رونا بھی روتے رہتے ہیں، غرض کہ ہر پہلو سے زمیندار طبقہ کی دو عملی پالیسی کی نمائندگی کرتے ہیں۔ خود اپنے بالے میں کہتے ہیں۔

”تم ہمیں بڑا آدمی سمجھتے ہو، ہمارے نام بڑے ہیں مگر درشن چھوٹے، غریبوں میں اگر حسد اور دشمنی ہے تو سوار تھ کے لیے پیٹ کے لیے۔ ایسی حسد اور دشمنی کو میں معافی کے قابل سمجھتا ہوں۔ ہمارے منہ کا لقمہ کوئی پھین لے تو اس کے حلق میں انگلی ڈال کر نکالنا ہمارا دھرم ہو جاتا ہے۔ بڑے آدمیوں کا حسد اور دشمنی صرف لطف اٹھانے کے لیے ہے۔ ہم اتنے بڑے آدمی ہو گئے ہیں کہ ہمیں مکاری اور کینہ پن ہی میں پورا مزا آتا ہے۔ دنیا سمجھتی ہے ہم بڑے سکھی ہیں، ہمارے پاس علاقے، محل، سواریاں، نوکر چاکر، قرض، بیسوائیں، کیا نہیں ہیں؟ مگر جس کے دل میں طاقت نہیں، خود داری نہیں، وہ اور چاہے کچھ ہو، انسان نہیں ہے۔ جو حاکموں کے قابو سے چاٹتا ہو اور اپنے ماتحتوں کا خون چوستا ہو، اسے میں سکھی نہیں کہتا، وہ تو دنیا کا سب سے بڑا بد نصیب جاندار ہے۔ مفت خوری نے تو ہمیں بے ہمتی پر کیا دیا ہے، ہمیں اپنی مردیت پر ذرا بھی بھروسہ نہیں، صرف افسروں کے آگے دم ہلا کر کسی طرح انھیں مہربان رکھنا اور ان کی مدد سے اپنی رعایا پر رعب جمانا ہی ہمارا کام ہے۔ چاہلوں کی خوشامد نے ہمیں

اتنا مغرور اور تنک مزاج بنا دیا ہے کہ ہم سے شرافت، عاجزی اور خدمت سب رخصت ہو گئی ہیں۔ میں تو کبھی کبھی سوچتا ہوں کہ اگر سرکار ہمارے علاقے چھین کر ہمیں اپنی روزی کے لیے محنت کرنا سکھا دے تو ہم پر بڑا احسان ہو یہ تو یقین ہے کہ اب سرکار ہماری حفاظت نہیں کرے گی، اب ہم سے اس کا کوئی مطلب نہیں نکلتا، ظاہر ہے کہ ہمارا طبقہ بہت جلد مٹنے والا ہے۔ اور جب تک پونجی کی یہ بیڑیاں ہمارے پیروں سے نہ نکلیں گی تب تک یہ نحوست ہمارے سر پر منڈلاتی رہے گی۔ ہم انسانیت کا وہ درجہ نہ پاسکیں گے جس پر پہنچنا زندگی کا انتہائی مقصد ہے۔" (ص ۲۰-۲۲)

لیکن اس کے ساتھ ہی جب رائے صاحب کو اطلاع ملتی ہے کہ کھانے کے بغیر بیگاردوں نے کام کرنا چھوڑ دیا ہے تو رائے صاحب کی تیوری پر بل پڑ جاتے ہیں اور وہ سب کچھ بھول کر کہتے ہیں۔ "چلو میں ان بد معاشوں کو ٹھیک کرتا ہوں۔ جب کبھی کھانے کو نہیں دیا گیا تو آج یہ نئی بات کیوں؟ ایک آنہ روز کے حساب سے مزدوری تو ہمیشہ ملتی رہی ہے، اسی مزدوری پر انھیں کام کرنا ہو گا۔" سیدھے کریں یا ٹیڑھے؟ (ص ۲۳) اور ایسے موقع پر موری جیسا سیدھا سا داکان سوچتا ہے کہ ابھی یہ کیسی کیسی دھرم کی باتیں کر رہے تھے اور یکایک اتنے گرم ہو گئے۔

رائے صاحب بلاشبہ ایک ایسے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں جو کہ انگریزی سامراج کے ہندوستانی سماج میں بنیاد کا کام دیتا ہے۔ اس ماحول میں رائے صاحب کا یہ کہنا کہ اب سرکار کا ہم سے کوئی مطلب نہیں نکلتا ہے۔ اگر صد فی صد

صحیح نہیں تو بھی اس میں سچائی موجود تھی کیونکہ جیسے جیسے تحریک آزادی کا دباؤ سرکار پر پڑتا تھا اور وہ کسانوں اور مزدوروں کو مراعات دینے پر مجبور ہوتی تھی تو ظاہر ہے کہ اس کا اثر جاگیردار اور زمیندار طبقہ پر بھی پڑتا تھا۔ رائے صاحب تحریک آزادی کے سلسلے میں جیل بھی جا چکے تھے لیکن قوم پرست ہوتے ہوئے بھی حاکموں سے میل جول قائم رکھتے تھے۔ گنودان میں پریم چند نے جو رائے صاحب کی دورخی زندگی پیش کی ہے وہ صرف اکیلے رائے صاحب ہی کی نہیں بلکہ ان کے طبقے کی بھی ہے۔ پریم چند نے رائے صاحب کے کردار میں ایک خاص طبقاتی شعور کی نمائندگی کی ہے، لیکن یہ زیادہ واضح نہیں ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ رائے صاحب کی اخلاقیات سے مل کر پیچیدہ ہو گیا ہے، کیونکہ جہاں وہ اپنی غلامی اور احساس کمتری کا اظہار ہو رہی کے سامنے بڑی بے باکی سے کرتے ہیں تو اس کے ساتھ ہی عمل میں بیگاریوں پر ظلم بھی روا رکھتے ہیں اور جب اپنے بیٹے زور پال کی آزادی اور بیٹی میناکشی کی تکلیف سے دوچار ہوتے ہیں، جسے بدقسمتی سے ایک عیاش شوہر ملا تھا تو وہ اتنا دکھی ہوتے ہیں کہ روحانیت کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔ اس طرح پریم چند رائے صاحب کو فطرتاً ایک اخلاقی انسان ہی بناتے ہیں۔ وہ تو صرف حالات کے شرکار تھے، جس طرح کہ ہو رہی تھا جس طرح ہو رہی اپنے ماحول میں کمزور اور بے دست و پا ہے، اسی طرح رائے صاحب بھی مجبور اور بے بس ہیں۔ ان حالات میں بقول ممتاز حسینؒ "منشی پریم چند ان دونوں ہی پر رحم کھاتے ہیں۔ اور اس طبقے کی طرف روشنی اور عمل کی تحریک لیے بڑھتے ہیں، جسے درمیانی طبقہ کہیں گے جو کہ سوشل ریفارم اور آزادی

کی جدوجہد کی حمایت کرتا رہا تھا۔ اس طبقے کی بہترین عناصر کی نمائندگی مشر مہتا کرتے ہیں۔ جو کہ یونیورسٹی میں فلسفہ کے پروفیسر ہیں اور جن کی تنخواہ ایک ہزار روپے ماہانہ ہے۔ مشر مہتا کی رہنمائی صرف رائے صاحب زمیندار۔ مشر کھنا سرمایہ دار، نئی روشنی کی ڈاکٹر مس مالتی اور آئیٹریسٹ کردار کی مالک مشر کھنا ہی قبول نہیں کرتی ہیں بلکہ مزدوروں کی جماعت کے بھی وہی لیڈر معلوم ہوتے ہیں۔ جب مزدوروں کی یونین کے صدر مرزا خورشید اور سکریٹری پنڈت اونکار ناتھ ہڑتال کے ہنگامہ میں بھاگ کھڑے ہوتے ہیں تو یہ مشر مہتا ہی ہیں جو مزدوروں کے حقوق کی حفاظت کے لیے لڑتے ہیں۔ مہتا پریم چند کے پسندیدہ کردار ہیں۔ وہ جو کچھ اپنے افعال اور خیالات کے ذریعہ پیش کرتے ہیں۔ وہی کچھ پریم چند سماج میں چاہتے ہیں۔ جب مل جل جانے کے بعد مشر کھنا مشر مہتا کے سامنے اپنے گناہوں کا اعتراف منہ کرتے ہیں اور کہتے ہیں۔

”آپ نہیں جانتے مشر مہتا! میں نے اپنے اصولوں کا کتنا خون کیا ہے، کتنی رشوتیں دی ہیں، کتنی رشوتیں لی ہیں، کسانوں کی اچھ تو لے کے بے کیسے آدمی رکھے، کیسے نقلی بانٹ رکھے۔“ (ص ۲۴۹) جواب میں مشر مہتا انھیں سمجھاتے ہوئے کہتے ہیں۔ ”کھنا جی ذرا صبر سے کام لیجیے۔ آپ سمجھ دار ہو کر دل اتنا چھوٹا دل کرتے ہیں۔ دولت سے آدمی کو جو وقار ملتا ہے وہ اس کا وقار نہیں بلکہ اس کی دولت کا وقار ہے۔ آپ مفلس رہ کر بھی دوستوں کی عقیدت کے مستحق رہ سکتے ہیں اور دشمنوں کی بھی بلکہ تب کوئی آپ کا دشمن رہے گا بھی نہیں۔“ (ص ۲۴۹)

مشر مہتا نئی روشنی کے تعلیم یافتہ ہوتے ہوئے بھی عورت کی آزادی کے مخالف ہیں۔

اسی لیے مس مالتی کے مقابلے میں گوبندی دیوی کا زیادہ احترام کرتے ہیں۔ مہتا کے خیال میں "عورت وفا اور ایثار کی صورت ہے جو اپنی بے زبانی اور قربانی سے اپنے کو مٹا کر شوہر کی روح کا ایک جزو بن جاتی ہے۔ غالب مرد کا ہوتا ہے مگر جان عورت کی ہوتی ہے۔ مرد اپنے کو کیوں نہیں مٹاتا، عورت ہی سے کیوں یہ امید کرتا ہے۔ مرد میں وہ سکت ہی نہیں ہے وہ اپنے کو مٹائے گا تو کچھ نہ رہ جائے گا۔ اس میں جلال کی زیادتی ہے وہ اپنے گھمنڈ میں یہ سمجھ کر کہ وہ عقل کا پتلا ہے سیدھا خدا میں جذب ہونے کا تصور کیا کرتا ہے۔ عورت زمین کی طرح صبر و سکون اور برداشت والی ہے۔ مرد میں عورت کے اوصاف آجائیں تو وہ مہاتما بن جاتا ہے، عورت میں مرد کے گن آجائیں تو وہ بدکار بن جاتی ہے۔" مسٹر مہتا طلاق کے مخالف ہیں۔ وہ شادی سے پہلے آزاد انتخاب کے تو قائل ہیں لیکن شادی کے بعد طلاق کے نہیں۔ مسٹر مہتا کے معیار پر مس مالتی سے کہیں برتر مسز کھنسا (گوبندی دیوی) ہے، جو وفا اور ایثار کی صورت ہے وہ اپنے شوہر کھنسا سے اختلاف رکھتی ہے، پھر بھی ان سے الگ نہیں ہوتی وہ مسٹر مہتا کے اس فلسفے کی پوری طرح قائل ہے کہ "ظالم ہونے سے مظلوم ہونا کہیں بہتر ہے۔" جب مسٹر کھنسا یہ کہتے ہیں "دھن کمانے کے لیے اپنے میں فطری جوہر چاہیے، صرف چالاکی سے دھن نہیں ملتا، اس کے لیے بھی تیارگ اور پیسہ لازمی ہے، شاید اتنی ریاضت سے خدا بھی مل جائے۔ ہماری ساری جسمانی، روحانی اور عقلی طاقتوں کے توازن کا نام دولت ہے۔" (ص ۴۸۲) تو گوبندی جواب میں کہتی ہے: "میں مانتی ہوں کہ دھن کے لیے تھوڑی پیسہ کرنی نہیں پڑتی، مگر پھر بھی ہم نے اسے زندگی میں جتنی اہم چیز سمجھ رکھا ہے، اتنی وہ نہیں ہے۔ دھن کھو کر

اگر ہم اپنی آتما کو پاسکیں تو یہ کوئی ہنکا سودا نہیں ہے :

جس طرح سٹر مہتا کے نزدیک انسان کی انسانیت سب کچھ ہے، اسی طرح گوبندی بھی انسانیت ہی کو اول درجہ دیتی ہے۔ وہ ایک ہندوستانی ہندو عورت ہے جس کے نزدیک اس کا شوہر ہی جگوان ہوتا ہے، چاہے وہ کتنا ہی ظالم اور بڑا کیوں نہ ہو۔ سٹر کھٹا کیونکہ ایک سرمایہ دار ہیں اس لیے وہ ہر وقت سرمایہ دارانہ ذہن ہی سے ہر بات کو سوچتے ہیں، اپنے مالی فائدے کے لیے وہ دوستی کا کچھ خیال نہیں کرتے، بیوی کیونکہ پرانی اقدار کی مالک ہے، اس لیے اس کی بھی قدر نہیں کرتے لیکن جب مل میں آگ لگ جاتی ہے اور وہ ایک دم غریب ہو جاتے ہیں تو اس وقت گوبندی ہی صحیح معنوں میں شریک زندگی ثابت ہوتی ہے، وہ ان کی بہت بندھاتی ہے، آگے بڑھنے کا عزم پیدا کرتی ہے۔

اگر چہ مل میں آگ لگ جانے پر کھٹا کا قلب تبدیل نہیں ہو جاتا اور وہ ایک دم نیک آدمی نہیں بن جاتا ہے، لیکن اسے اپنے دھوکے اور بے ایمانیوں کا شرت سے احساس ہوتا ہے، اور اپنے بوسوں کا اظہار وہ سٹر مہتا کے سامنے کرتا ہے۔ دراصل ایک نفسیاتی تجزیہ ہے جو پریم چند نے بڑی کامیابی کے ساتھ سٹر کھٹا کے ساتھ کیا ہے، اگر کوئی آدمی بے ایمانی سے کوئی چیز حاصل کرتا ہے اور وہ چیز اچانک ضائع ہو جاتی ہے تو اس آدمی کو شرت سے اپنی بے ایمانی اور کمزوری کا احساس ہوتا ہے سٹر کھٹا کو بھی مل میں اچانک آگ لگ جانے کا وجہ اپنی بے ایمانیوں کا احساس ہوتا ہے اور وہ سٹر مہتا کو اپنا ہمدرد پا کر ان کا اظہار کر دیتے ہیں۔

گنبدان کا ایک کردار پنڈت اذکار ناتھ بھی ہیں۔ جو ایک اخبار بھلی کے گند مٹانا

اس کی شادی نہیں ہونے دیتے، کیونکہ آخر تک وہ ان کے تصورات کی عورت نہیں بن سکتی ہے اور ایسی حالت میں کا اس عورت سے شادی کر لینا جو گوبندی دیوی جیسی آدرش وادی بیوی سے کمتر ہے، پریم چند کو منظور نہیں۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ وہ مس مالتی کو اس قسم کی فلسفہ بازی پر مجبور کرتے ہیں جس میں دلش بھگتوں کے لیے تنہا رہنا ہی مناسب ہے، لیکن اس کے ساتھ قاری یہ سوچنے پر بھی مجبور ہو جاتا ہے کہ مس مالتی کو مسٹر مہتا کے جذبہ رقابت کی حیوانیت سے سخت نفرت تھی جو دراصل مسٹر مہتا کے جذبہ ملکیت کا احساس تھا۔ بہر حال بات کچھ بھی ہو، لیکن آخر تک مس مالتی اس آدرش تک نہیں پہنچ پاتی جس کی پریم چند ایک ہندوستانی عورت سے توقع کرتے ہیں۔

ٹنخا ایک دلال قسم کا آدمی ہے جو ہمیشہ اپنے ہی فائدے کی سوچتا ہے۔ رائے صاحب نے اپنی سوچ میں اس کا صحیح تجزیہ کیا ہے۔ "یہ شخص بھی کتنا بڑا امکار ہے اپنی غرض پڑنے پر گدھے کو دادا کہنے والا، پرلے سرے کا بے وفا اور بے شرم" (ص ۵۲۸) لیکن علی عباس حسینی کے خیال میں ٹنخا پریم چند کا ایک عظیم کردار ہے۔ موصوف کے خیال میں کسانوں اور ان کے لیڈروں کے کردار ہمیشہ رہنے والے چیزیں نہیں ہیں۔ ممکن ہے کچھ ہی دنوں بعد نظام سیاسی بدل جائے اور دیہاتی اور شہری زندگی دوسرے سانچے میں ڈھال دی جائے۔ نہ جانے یہ بات حسینی صاحب نے کیا سوچ کر کہی جبکہ یہ حقیقت ہے کہ ہوری گئودان کا نہیں بلکہ پریم چند کا سب سے زیادہ مکمل کردار ہے اور ٹنخا ایک ایسا کردار ہے جسے نظر انداز بھی کیا جاسکتا ہے اور یہ حقیقت ہے اگر گئودان میں ٹنخا کا کردار نہ بھی ہوتا تو اس سے گئودان کی کہانی

لے علی عباس حسینی: ناول کی تاریخ اور تنقید - ص

پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔

پنڈت کشن پرشاد کول بھی کسی حد تک پریم چند کے مخالف ہیں۔ لیکن گنودان کے لیے وہ کہتے ہیں۔ "گنودان کی حیثیت نرالی ہے اور اس کا پایہ اونچا ہے۔ میری نظر سے اب تک کوئی دوسرا ناول اس قسم کا اور اس پایہ کا اردو میں نہیں گزرا۔" اگرچہ بعد میں وہ خود ہی اپنی رائے سے اختلاف بھی کرتے ہیں، لیکن یہ حقیقت ہے کہ گنودان کی اہمیت ان کے لیے بھی مسلم ہے۔

بحیثیت مجموعی پریم چند اس ناول میں بہت زیادہ بڑے بڑے نظر آتے ہیں۔ گاندھی داد سے ان کا اعتقاد اٹھ چکا ہے، دلوں کی تبدیلی سے وہ مایوس ہیں، میدانِ عمل کے برعکس یہاں اختتام، بعافیت، نہیں۔ یہاں اس بات کا سمجھ لینا ضروری ہے کہ پریم چند انقلابی نہیں بنے ہیں، پرانے نظریات اور گاندھی داد سے علیحدگی کے باوجود ان کے ذہن میں انقلاب کا واضح تصور نہیں۔ وہ اب 'ہر دے پرورتن' پر ایمان نہیں رکھتے۔ گنودان میں کسی زمیندار یا سرمایہ دار کا دل نہیں پیچتا۔ اس کے باوجود پریم چند یہاں بھی افراد کے ذریعہ کام نکالنا چاہتے ہیں۔ مہتا کے کردار کی تخلیق اور تعمیر اس بات کا واضح ثبوت ہے کہ وہ چاہتے ہیں کہ چند اچھے افراد تمام سماجی برائیوں کا خاتمہ کر دیں۔ آخر وقت تک وہ اس کہادت کے قائل ہیں کہ گڑے مار سکتے ہو تو زہر مت دو۔

گنودان کا پریم چند میدانِ عمل کے پریم چند سے بہت آگے بڑھ آیا ہے مگر یہاں بھی وہ جاگیردارانہ دور کی چند ابدی قدروں کا حامل ہے۔ گوبندی دیوی کا کردار پریم چند کے انہیں تصورات کا آئینہ دار ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام پریم چند کے

نزدیک جاگیردارانہ نظام سے زیادہ قابلِ مذمت ہے، جبکہ حقیقت میں ایسی بات نہیں۔ اس کے علاوہ شہری زندگی کے معاملہ میں پریم چند کا مطالعہ محدود ہے۔ دیہاتی زندگی کی بہترین عکاسی کے ساتھ ساتھ 'گنودان' میں شہری زندگی کی جو تصویر ملتی ہے، وہ بہت صاف نہیں۔ پریم چند کا ذہن پوری طرح اس ماحول سے آشنا نہیں۔ گنودان میں وہ شہری زندگی کی کشمکش کو سمجھنے سے قاصر ہیں، اس لیے وہ شہری زندگی کے چند تصنع آمیز پہلو دکھانے پر ہی اکتفا کرتے ہیں۔ اور انقلاب کا تصور نہ تو ان کے پچھلے نادلوں میں ہے اور نہ گنودان میں۔ مزدور اور سرمایہ دار کی کشمکش کو جب کسی منزل پر پہنچانے سے قاصر رہتے ہیں تو بل کو نذر آتش کر دیتے ہیں۔ عورت کی آزادی کے بارے میں پروفیسر مہتا جو فلسفہ کے پروفیسر ہونے کے باوجود عملی آدمی ہیں، ان کے خیالات کی پوری نمائندگی کرتے ہیں۔ اسی طرح پیسٹوری لالہ، جھنگر شاہ، دلاری کے کردار بھی اپنے طبقہ کی کامیاب نمائندگی کرتے ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ فنی تخیل کے اعتبار سے گنودان پریم چند کی سب سے کامیاب تصنیف ہے۔ اگرچہ اس کی تکنیک میں کوئی جدت نہیں، کہانی کہنے کا وہی جانا بوجھا انداز ہے، لیکن اس کے باوصف یہ پریم چند کی فنی بصیرت کا بہترین مظہر ہے۔ گنودان کے لیے ہندی کے ادب کے ایک ناقد نے کہا ہے،

”کرداروں میں جمود نہیں ارتقا ہے، التی کے کردار میں دھیرے دھیرے تبدیلی ہوتی ہے، وہ اپنے ہاتھ سے کھانا پکانے لگتی ہے اور خلوصِ دل سے گاؤں کے بچوں اور بچیوں کی خدمت کرتی ہے، ہیرا اپنے فعل پہ نام ہوتا ہے۔ دھنیا بھی گوبر کی مجبور بھنیا کو اپنے گھر میں رکھ لیتی ہے، پہلے چاہے اسے برا بھلا کہا ہو لیکن اس کی حالت

دیکھ کر اس کے خیالات بدل جاتے ہیں۔ ماما کا جذبہ ذات برادری کے مقابلے میں غالب آجاتا ہے۔ منشی جی (پریم چند) کا انسانیت پر گہرا اعتقاد ہے نیچے سے نیچے انسان میں بھی وہ انسانیت کی جھلک پاتے ہیں، ان کے کردار گرتے ہیں لیکن سنبھل جاتے ہیں۔ گو برکائی گر گیا تھا لیکن جھنیا کی خدمت کا اس پر گہرا اثر پڑتا ہے۔ ماما دین بھی آخر میں سلیا کو اپنا لیتا ہے۔“

یہ حقیقت ہے کہ پریم چند نے ہواری جیسے معمولی کسان کو ناول کا ہیرو بنا کر اور اس کے کردار کا مکمل نشوونما دکھا کر اردو ادب میں ایک شاہکار اضافہ کیا۔ اس کا کردار اردو کے عظیم ادیب فانی کرداروں میں سے ایک ہے۔ وہ نہ صرف اپنے طبقہ کے سماجی مسائل کا نمائندہ ہے بلکہ ہم اس کے کردار میں جاگیردارانہ نظام زندگی میں پرورش پائے ہوئے کسان پوری طرح دیکھ سکتے ہیں۔

گنودان اپنے دور کا ایک نمائندہ ناول ہے جو ہر لحاظ سے پریم چند کا ایک شاہکار ہے۔ اور اس بات کا ثبوت کہ بلاشبہ ”پریم چند ہمارے ادب کے سرتاجوں میں تھے اور انھوں نے ادب کو زندگی کا ترجمان بنایا۔“

